ALFONSO REYES

LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE

(600 a 300 A. C.)

EL COLEGIO DE MEXICO

LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE

Primera edición, 1941

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Queda hecho el depósito que marca la ley.—Copyright by *El Colegio de México*

Impreso en México
Printed in Mexico
por
Fondo de Cultura Económica
Pánuco 63

ALFONSO REYES

LA CRITICA EN LA EDAD ATENIENSE

(600 a 300 A. C.)

EL COLEGIO DE MEXICO

NOTICIA

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México organizó unos cursos extraordinarios de invierno al comenzar el año de 1941. Este libro se funda en las lecciones que, como parte de dichos cursos, se desarrollaron del 7 de enero al 11 de febrero. Lo dedico, en general, a todos los oyentes del curso, sin cuya simpatía e interés nunca me hubiera animado a publicarlo. Lo ofrezco, en particular, al Claustro de aquella Facultad como una contribución respetuosa. Y hago presente mi agradecimiento a su Director, el Sr. Dr. D. Eduardo García Máynez, cuya hospitalaria acogida estimuló siempre mi voluntad y aun me ayudó a sortear algunos escollos.

México, marzo de 1941.

A. R.

I.—LOS ORIGENES O LA CRITICA INDEFINIDA

1.—*Logos, crítica y sus conceptos*

1. —La cultura griega está sustentada en el Logos, sostenida por la palabra. Si en su habitual mesura hay alguna exageración, ella se descubre por la tendencia a multiplicar los entes, multiplicando las denominaciones. La informa el entusiasmo verbal, sólo frenado por el amor del número, por el horror a lo indefinido. A la expresión de la cantidad y a la expresión de la cualidad, en número y en palabra, concede a veces un valor mágico, esperando que la realidad las obedezca. Y cuando ha logrado captar un fenómeno en la red de un nombre, la estremece un júbilo de victoria. No significa otra cosa el grito "¡Eureka!", breve himno de las iluminaciones mentales. Hablar es la forma suma del vivir humano 3 "el uso más propio —dice Aristóteles— que el hombre puede hacer de su cuerpo". Manifestarse es purificarse. El guerrero mismo ignora el pudor de las lágrimas y las lamentaciones al aproximarse la hora del peligro. Se descpnfía, en general, del que calla mucho. Y si el bárbaro infunde una desazón de animal extraño es por su sospechoso mutismo. La naturaleza muda es la naturaleza irredenta.

2. —Sin paradoja, puede investigarse el alma griega a través de algunas significaciones verbales y su paulatino desarrollo. "Logos" tanto es la idea como su bautismo verbal. Por su

parte, “Idea” viene a ser la forma visible y, literalmente, lo que es bello de contemplarse: estupenda justificación de Goethe en su célebre discusión con Schiller sobre las ideas perceptibles por los ojos. “Teoría” vale “visión”. “Cosmos” equivale a ordenación —opuesta al “Caos”, — tras de pasar por dos significados concretos: primero, la disciplina de un ejército, y luego, la organización constitucional de un Estado. “Armonía” más bien quiere decir estructura; y “convención”, más bien contingencia, como opuesta a la necesidad. “Sofrosyne” es la temperancia del ánimo, sentido de moderación, gobierno y aun humildad ante las cosas universales. “Koros”, el exceso o superabundancia, peligrosos por cuanto despiertan los celos de los dioses, patético sentimiento que late constantemente en la conciencia helénica. “Hybris” —error más profundo que la injusticia— es la extralimitación que acarrea el castigo de los héroes trágicos. “Areté”, mucho más que virtud, es energía, aptitud, esencia y excelencia. “Aidós” y “Némesis” son dos polos de la conducta: respeto de sí mismo, casi honorj e indignación ante la injusticia ajena, y no venganza como ligeramente se afirma. “Diké” es la justicia contra la violación del derecho o de la esperanza fundados en la costumbre establecida; “Themis”, la justicia contra el juramento quebrantado; “Horcos”, la prenda del pacto, aunque sea la palmada con que se acompaña una promesa, y también es la sanción del pacto. Mucho sabemos sobre las “Gracias”, pero generalmente se nos escapa el que signifiquen “los espíritus de los deseos cumplidos”, casi como cuando damos las gracias por un favor. La “Moira” se refiere originalmente a la clasificación de jurisdicciones y poderes entre tribus, dioses o autoridades, de que resultan “Nomos” o leyes; y es sabido que algunos términos morales primitivos se refieren a las estaciones del año y a las fases de la luna. “Komos” es el regocijo dionisíaco en que se revelan los

poderes renacientes del principio vital; y “Gamos”, el regocijo sexual que lo acompaña. En cuanto a las disciplinas mentales, “Retórica”, al contrario de lo que hoy sugiere, fué un esfuerzo por la claridad o “Sapheneia”. “Dicción” y estilo suelen yuxtaponerse como elocución y elocuencia. “Historia” significó primero investigación, reservándose el término “Logografía” —que más tarde se aplicará a los escritos jurídicos— para el relato de los sucesos. “Sofía”, además del sentido de nuestra ciencia actual, cubre un radio extenso, en que lo mismo cabe el saber construir pontones que el resolver enigmas. “Arte” comprende todo aquello que el hombre, con su trabajo, añade o aporta a la naturaleza, y no se distingue entre artes y Bellas Artes. “Sofística” degenera poco a poco de su nobleza primitiva, que permite aplicar tal designación al arte de los Siete Sabios, y tras de fijarse en la “Erística” o dialéctica de los ergotistas, pasa a designar toda filosofía equivocada; y Aristóteles habla todavía de sofística en los tres sentidos. “Filosofía” comienza por ser curiosidad en general, y hasta curiosidad de viajero: Solón, según Her odoto, viajaba por filosofía, en busca de las maravillas del mundo. Zenón, el filósofo eléata, ataca a los filósofos, porque llama así exclusivamente a sus adversarios los pitagóricos. Para éstos, la filosofía es la consideración del hombre como intermedio entre Dios y los animales. Sócrates recoge este sentido, apoyando en las intenciones éticas y, a través de sus exhortaciones, la palabra llega a orientarse y aclimatarse poco a poco en su rumbo y en su concepto actuales. Si meditamos unos instantes y dejamos que estas significaciones —aunque sean tan rápidamente evocadas— se revuelvan en nuestro espíritu y busquen su acomodo, veremos lentamente aparecer la imagen en la placa sensible: la ordenación de nociones, el Cosmos griego. La teoría de aquella cultura, escogiendo cuidadosamente los casos, podría construirse sobre los

testimonios léxicos, así como suele construírsela por los solos testimonios plásticos. El resultado sería mucho menos incompleto que para otros pueblos, en quienes el ejercicio verbal parece una actividad accesoria y no llegó nunca a alcanzar igual comando sobre las cosas.

3.—Nada, pues, más expresivo sobre la figura de la mente griega que el observar cómo la palabra se enfrenta con la palabra y fe pide cuentas y la juzga; cómo, en suma, se enfrenta la crítica con las manifestaciones literarias. Tal es la justificación del ensayo qué ahora emprendemos.

4.—Pero ¿qué es la crítica? Esta bifurcación entre la literatura y su contraste parece consecuencia de cierta esencial duplicidad del espíritu, al que todo se le representa como un tránsito entre dos extremos, como un trasladarse de un lado a otro. Los sofistas averiguarán que todo tiene su contrario. El justo medio de Aristóteles adquiere así un sentido dinámico. El maniqueísmo es la herejía climática de la mente; y la misma palabra "herejía" comporta la bifurcación. La herejía de la literatura es la crítica: la crítica — Grecia creó el término para transmitirlo a los latinos y de allí al mundo—, reacción, más o menos fundada en nuestras impresiones o en nuestros principios, ante la obra misma.

5. —Conviene distinguir conceptos afines. Cuando, en materia literaría, la crítica se limita a registrar los hechos, se queda en historia de la literatura. Cuando define, por esquema y espectro, el fenómeno literario, es teoría de la literatura. Cuando pretende dictar reglas a la creación, autorizándose ya en la experiencia o ya en la doctrina —sea ésta filosófica, estética, ética o hasta meramente política—, se desvirtúa en preceptiva. En los dos polos del eje crítico encontramos el impresionismo y el juicio. Aquél es la crítica artística, creación provocada por la creación; no parásita

como injustamente se dice, sino inquilina, y subordinada a la creación ajena sólo en concepto, no en calidad, puesto que puede ser superior al estímulo que la desata. Y éste, el juicio, corona del criterio, es aquella alta dirección del espíritu que integra otra vez la obra considerada dentro de la compleja unidad de las culturas. Y hacia el centro del eje crítico encontramos aquel tipo de exégesis que admite la aplicación de métodos específicos (ya históricos, ya psicológicos, ya formales), que hoy se ha convenido en llamar la ciencia de la literatura.

6. —Esta ciencia es resultado, por una parte, de la acumulación de obras y críticas en el curso del tiempo, acumulación que facilita generalizaciones y enseñanzas; y por otra parte, es resultado de la inserción del espíritu científico, tan desarrollado en el último par de siglos, sobre el cuerpo de los estudios literarios. Esta ciencia cuenta con la historia literaria, que da por conocida o ayuda de paso a seguir labrando; recela de la teoría literaria, o modifica singularmente sus intenciones tradicionales; prescinde de la preceptiva, por cuanto ésta se entromete a gobernar la creación.

7. —Todos entendemos hoy por crítica el examen, fundado en sensibilidad y conocimiento, que procura enriquecer el disfrute y la estimación de la obra literaria, explicando y poniendo de relieve sus valores o justificando en su caso la censura. Pero la crítica apareció frecuentemente confundida con otros propósitos; y así sucede, por regla general, en la época que estudiaremos, por lo cual debemos adoptar un criterio de tolerancia. Denniston, en su breve antología de la crítica griega (*Greek Literary Criticism*, 1924) describe en unos cuantos rasgos los desvíos de la crítica hacia otras disciplinas que con ella se relacionan: la filosofía estética, que investiga la naturaleza esencial de la belleza en abstracto; la

filosofía moral o política, que interroga el efecto de la belleza sobre el individuo y sobre el gusto; la erudición textual, que procura restaurar en su integridad la materia verbal de la obra, ayudándose de la lingüística y de la bibliografía manuscrita o impresa; el comentario gramatical y lingüístico, que a su vez debe tomar en cuenta los problemas textuales y las orientaciones de la estética; la enseñanza técnica, para la cual las obras literarias son meros modelos y bases de ejercicios.

8. —Denniston, con muy buen acuerdo, presenta ejemplos de la crítica griega en los principales campos donde ella se manifestó: la comedia, la teoría estética, la técnica retórica y, finalmente, la crítica libre. Comienza con Aristófanes y acaba con Luciano. El criterio —inmejorable para una antología, donde no cabe recoger atisbos y fragmentos dispersos, suturándolos con conjeturas— no podría convenir a nuestro ensayo. Aquí quisiéramos ver nacer y evolucionar el fenómeno.. "Los impuestos en Roma comenzaron por no existir", decía el manualito de Derecho Romano. Hacemos núestra la ridicula proposición, y deseamos observar la crítica desde antes que sea la crítica. Si, como Denniston lo hace, partimos de Aristófanes, no entenderemos lo que significa Aristófanes. Por otra parte, nos hemos marcado un límite que corresponde a una etapa real. Entre Aristóteles y Dionisio de Halicarnaso, capítulos sucesivos en la recopilación de Denniston, media un abismo. Al llegar a él nos detenemos. Nuestra exposición se abre con los vagos latidos de la estimación literaria, en tiempo de las recopilaciones homéricas, y se cierra con la escuela de Aristóteles. Pero, hay que declarar desde ahora que la época a que estas lecciones se contraen no nos mostrará precisamente la crítica en el sentido puro, en el sentido deseable. Por eso, en busca de la crítica, tendremos irremediablemente que cruzar jurisdicciones

ajenas, sin tampoco pretender cubrirlas del todo en su cabal extensión. Nuestro ensayo es la exploración de una veta oblicua, donde para más dificultad el metal aparece escondido entre minerales extraños.

2.—*Etapas*

9.—VIAJA la cultura, no se está quieta. Por tres siglos funda sus cuarteles en Atenas; por otros tres siglos, en Alejandría. Como el néctar de nueve cónsules que dice Sainte-Beuve en sus *Pensares de Agosto*, madura por otros cinco en Roma; ocho reposa en Constantinopla. Y al cabo se difunde por el Occidente europeo, para después cruzar los mares en espera de "la hora de América", hoy más apremiante que nunca. Conviene a los fines de nuestro examen el tener presente este cuadro:

I. La Edad Ateniense: 600 a 300 A. C.

II. La Edad Alejandrina: 300 A. C. a los Comienzos del Cristia nismo.

III. La Edad Romana del humanismo latino: 168 A. C. a 530 J. C.

IV. La Edad Romana del humanismo griego: comienzos del Cristianismo a 530 J. C.

V. La Edad Bizantina o Edad Media Oriental: 530 a 1350 J. C.

VI. La Edad Media Occidental: 530 a 1350 J. C.

VII. "Incipit Vita Nova".

10. —Aquí sólo trataremos de la Edad Ateniense, considerándola en las principales manifestaciones de la crítica. Durante los tres siglos que comprende esta edad —la cual comienza simbólicamente cón la conquista de Salamina en 604 A. C. bajo Solón—, Atenas pasa por la tiranía de los Pisistratos; y entre las guerras médicas, ve progresar su

democracia bajo Pericles y afirma su hegemonía sobre una constante fermentación de alzamientos entre sus aliados. Sobrevienen las guerras del Peloponeso que determinan la hegemonía de Esparta y la instauración en Atenas de los Treinta Tiranos, pronto derrocados. Muere Sócrates. Se suceden los conflictos y las falsas treguas, ora con Esparta, ora con el persa. A la transitoria predominancia de Tebas sucede otra vez una equívoca predominancia de Atenas. El imperio macedonio avanza con Filipo, cuyas intervenciones son favorecidas por las guerras sagradas. Atenas se le rinde. A Filipo sucede Alejandro, quien reafirma las anteriores conquistas y las extiende al Asia. Y la edad se cierra, en los últimos años del siglo IV A. C., con la partición de la herencia de Alejandro. Atenas se agitará penosamente bajo el yugo macedónico, mientras poco a poco se dibuja la amenaza de Roma.

11. —La ingente aparición de "aquel déspota de la ciencia humana", como le llama Menéndez y Pelayo, divide la historia de la crítica griega en tres grandes períodos: antes, en y después de Aristóteles. Pero todavía antes de éste, Sócrates determina otro centro de gravedad, y es inexplicable que lo omita —sin siquiera darnos disculpas— un tratadista como Saintsbury. Es verdad que este autor elude todo lo que halla conjetural, y Sócrates lo es, a quien sólodescubrimos tras el velo de sus discípulos. Es verdad que por eso mismo desaira Saintsbury los empeños de Egger —cuya consulta es todavía indispensable— por restaurar los borrosos orígenes del sentimiento crítico, en sus manifestaciones populares y no escritas; y que, por igual razón, pasa como sobre ascuas el vado de los presocráticos, y sólo se siente tranquilo en la época documentada, y con el Platón del siglo IV. Pero aquí, recortados convenientemente los límites de nuestro asunto, tenemos que ir más despacio. Por un lado, concederemos a la

noción de la crítica un sentido más generoso, pues el excesivo purismo nos llevaría a mutilaciones lamentables. Por otro lado ¿cómo vamos a cerrar la puerta a las conjeturas en materia que se reconstruye por una tradición de fragmentos? Cuando contamos con una obra completa, tengamos por seguro que su pleno sentido sólo se explica por referencia a otra que nos falta. Cuando sólo contamos con trozos, ni qué decir lo que acontece. Y nadie se atreverá a sostener que la conservación casual de los vestigios corresponde al criterio de su importancia intrínseca. O nos reducimos, pues, al triste papel de juntar despojos y enumerarlos, o si queremos usar un poco de la mente, no queda más remedio que generalizar echando puentes de conjeturas. No vayamos, pues, muy de prisa. En el nuevo *Viaje de Anacersis* por Grecia, pensamos deleitarnos.

3.-*Bases de la crítica naciente*

12.-Condicionado el ser de la crítica por la literatura existente, es indispensable recordar el cuadro de la producción en la edad dorada de Grecia. A tal fin, proponemos el índice que presenta John Edwin Sandys a los comienzos de su minuciosa historia del humanismo clásico (*A History of Classical Scholarship*, 3 vols., 1908), con algunos leves retoques.

13.-El instinto estético poco a poco desprende de sí la facuitad crítica. Esta se presiente desde el instante en que la poesía se emancipa de los servicios de la tribu —mágicos, religiosos, políticos— y se ofrece a la mente como un objeto de estimación por sí misma, por su sola belleza. El grado de estimación se aprecia por el gusto de escuchar la poesía y por el empeño en conservar y transmitir a las futuras generaciones el acervo de emoción y experiencia que ella

contiene. A una parte, pues tenemos las recitaciones públicas y concursos de los primitivos poemas; a otra, la escuela, cuyo primer método pedagógico —que sigue siendo fundamental — es la memoria.

EPICOS	LIRICOS	DRAMATICOS	FILOSOFOS	HISTORIADORES	ORADORES, etc.
fl. Homero *c.* 700 Hesíodo, antes del 700: Poetas cíclicos: Estasino, *Cypria*; Arctino, *Aethiopis*, *Iliupersis* Agias, *Nostoi*					
700					
Cíclicos medios: *c.* 660 Lesques, *Pequeña Ilíada.* *c.* 645 Pisandro	690 Calino (*e*) 676 Terpandro. 657 Alcmán 650 Arquíloco (*e i*) 640 Tirteo (*e*) 640 Semónides (*i*) 620 Mimnermo 620 Estesícoro. 612 Alceo. 612 Safo. 600 Arión.				
600					
Cíclicos ulteriores: *c.* 566 Eugamón, *Telegonía.* Himnos homéricos Panyasis?	594 Solón (*e i*) *c.* 639 - 559 544 Ibico 542 Hiponax (*i*) 540 Teognis (*e*) 537 Focílides (*e*) 530 Anacreonte	580 Susarión (*c*) 534 Tespis	597 Tales. *c.* 637-548 575 Anaximandro. *c.* 611-547 550 Anaxímenes. *c.* 588-524 532 Pitágoras *c.* 580-*c.* 500 530 Jenófanes *c.* 576-480	550 Cadmo de Mileto. 500 Hecateo	
500					
Antímaco *fl. c.* 464-410.	Simónides 556-468 Píndaro 518 - *c.* 443 Baquílides *c.* 507-430	Epicarmo (*c*) 540 - 450 Frínico *fl* 512-476 Esquilo 525 - 456 Sófocles 496 - 406 449 Cratino (*c*)	500 Heráclito *c.* 535-475 495? Parménides. Zenón Eléata *c.* 490-*c.* 430 450 Anaxágoras. *c.* 500-428	Herodoto. *c.* 480-*c.* 430 430 Helánico Tucídides *c.* 460-*c.* 396	466 Corax Tisias. 427 Gorgias *c.* 485-380 Pericles 493-429 447 Protágoras *c.* 480-411

504 Querilo		Eurípides c. 480 - 406 429 Eupolis 429 Frínico (c) Aristófanes (c) c 450 - 385	445 Eupédocles c. 490 - 430 Sócrates 470 - 399 420 Demócrito 460 - 370		435 Pródico 435 Hipias Antifón 480 - 411 Trasímaco c. 457 - 400 Andócides c. 440 - 390 Lisias c. 445 - 378 Isócrates 436 - 338
CRITICOS	**MUSICOS**	**DRAMATICOS**	**FILOSOFOS**	**HISTORIADORES**	**ORADORES ETC.**
400					
(525 Teágenes) Zoilo *fl.* 365 - 336 430 Heráclides Póntico Cameleón Praxifanes	(676 ? Terpandro (508 Laso) Melanípides † 412 Filoxeno 435 - 380 Timoteo † 357 310 Aristóxeno	*Comedia Media* 390 - 320 Antifanes (c) Anaxándrides (c) Alexis (c) *Nueva Comedia* 320 - 250 Filemón (c) c. 350 - 263 Menandro (c) 344 - 202 Difilo (c)	400 Antístenes Platón 428 - 348 Aristóteles 384 - 322 Teofrasto 372 - 287 Zenón estoico (c) 364 - 263 Epicuro 341 - 270	Ctesias *fl* 415 - 398 Jenofonte c, 430 - c 355 360 Cleidemo Eforo c. 405 - 330 352 Teopompo 346 Androcio Dicearco 347 - 287 Timeo c. 350 - c. 260 Filócoro c. 306 - 261	Iseo 420 - 348 Demóstenes 384 - 322 Esquines 389 - 314 Licurgo c. 390 - 324 Hipérides *fl.* 344 - 322 Dinarco *fl.* 342 - 291 Cleantes 331 - 232 Demetrio Faleroeo *fl.* 317 - 307
300					

OBSERVACIONES

1.—La tabla anterior procede, con algunas modificaciones, de J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 2ª ed., Cambridge, University Press, 1906, I, p. 18. No es completa: se limita a los datos principales.

2.—En la columna: ORADORES etc., constan, además de los oradores, los sofistas, retóricos y gramáticos.

3.—La fecha que precede al nombre indica la plenitud del autor, que los antiguos situaban hacia los 40 años de edad, único dato cronológico que se conoce en algunos casos. Las dos fechas separadas por un guión que aparecen debajo del nombre corresponden al nacimiento y muerte, con la aproximación posible.

4.—Las abreviaturas:
fl.: *floruit*: florece en tal fecha.—*c.*: *circa*: fecha aproximada.—(*e*): elegíaco.—(*i*): yámbico.—(*c*): poeta cómico.

14.—La recitación y el concurso demuestran la apreciación que a la poesía se concede, pero no están llamados a desarrollarse hasta la verdadera construcción crítica. La

escuela, en cambio, conducirá poco a poco a la Filología en los dos sentidos que explica Gudemann: el estricto, que comprende la Paleografía, la Crítica textual, la Hermenéutica, la Gramática, la Retórica, la Crítica estética y la literaria; y el sentido general que comprende, además de la Retórica, la Historia de las lenguas y la Lingüistica, la Métrica, la Teoría literaria, la Historia, la Mitología, la Teología, la Historia de la cultura, las Instituciones privadas, públicas y militares, la Geografía, la Cronología, la Metrología, la Numismática, la Epigrafía, la Historia artística, la Arqueología. Estas denominaciones corresponden a disciplinas que se entremezclan, que a veces nacen juntas y que, desde luego, no se diferencían en los orígenes, y algunas ni siquiera se definen en los siglos que nos ocupan. Aunque todas, más o menos directamente, van naciendo del estudio de la poesía, abandonan el estímulo inicial y constituyen sus fines propios cuando así lo exige su naturaleza. Aunque todas nacen del trabajo didáctico, la primitiva escuela griega no las contiene. Pronto su desborde llevará a los sofistas a emprender cursos independientes de los gimnasios; y luego vendrán la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles, es-pecies de universidades. En cuanto a Sócrates, como moralista, prefiere al hombre en plena acción, prefiere la calle.

15. —Las primeras bases de la crítica balbuciente las proporcionan Homero y Hesíodo, la épica heroica y la didáctica. Sabemos, por el testimonio de la *Odisea*, que antes de Homero los aedos cantaban en los banquetes, al son de la cítara, los fastos y hazañas de los héroes; y sabemos que existía una lírica de himnos, himeneos y peanes. Homero y Hesíodo son también la materia prima de las enseñanzas escolares. Si el poema homérico precede en la fecha, en cambio el hesiódico recoge inspiraciones más antiguas del pensamiento ctónico de Grecia, anterior al puramente

olímpico que el otro refleja. Tal vez haya que buscar antes de Homero ciertas enumeraciones de barcos en los poemas cípricos, ciertas letanías de denuestos contra los dioses en una Heracleida perdida, así como la treta de Hera cuando manda adormecer a Zeus, y otras probables influencias de Tebaidas, Corintíacas y Traciadas desaparecidas. Pero, prácticamente, Homero oscurece todas sus fuentes.

16. —En la materia homérica, entendida como oráculo de todas las ciencias y las artes, buscaban los hombres todo género de enseñanzas; lo que ha dado origen a una exegética tan abundante, y aun tan estrafalaria a veces, como ha sucedido para el *Quijote*. En el tratado *Sobre la poesía de Homero* atribuido a Plutarco, apreciamos la proliferación de estos sueños: Filosofía, Historia, Retórica, Jurisprudencia, Política, Religión, Moral familiar y patria, Funeraria, Arte militar, Medicina y Cirugía, Adivinación, Dramaturgia, Arte epigramática, Pintura; de todo se ha buscado en Homero, y todo se ha creído encontrar. Lo curioso es que, si el gramático Telefo, de Pérgamo, escribe una *Retórica según Homero*, a ninguno se le haya ocurrido desentrañar el puro sentido estético de aquellos poetas escribiendo una *Poética según Homero*.

17.—La consideración de Homero ha pasado por varias etapas que Bérard resume así: 1º Para diez o doce generaciones jónicas o eolias, de 800 a 500 A. C., es un autor escénico destinado a la declamación de aedos y luego de rapsodas; 2º para doce o quince generaciones atenienses y alejandrinas, de 500 a 50 A. C., un manual de ciencia y educación, objeto de estudio y comentario; 3º para las posteriores generaciones romanas, bizantinas y modernas, una obra clásica de lectura. La primera etapa corresponde al poema representado; la segunda, al poema editado y al

esfuerzo de fijación textual; la tercera, al poema transmitido.

18.—Algo semejante pudiera decirse respecto a Hesíodo, con la diferencia de que las enseñanzas extraliterarias que en éste se buscaban pueden reducirse a la mitológica de la *Teogonía*, y a la sabiduría popular y arte agrícola contenidas en las máximas de *Los trabajos y los días*. Seguir separadamente las dos vetas críticas, la homérica y la hesiódica, desde su nacimiento hasta el término de la Edad Ateniense, desarticularía sin provecho nuestro cuadro cronológico, haciéndonos perder la caracterización de las etapas. Baste recordar que el ciclo épico es la primera incitación que se ofrece a la mente crítica.

4.—*Gérmenes de la crítica: recitación, escuela, recopilación y certamen*

19.—La declamación pública de aedos (poetas) y rapsodas (poetas que luego degeneran en meros recitadores) indica que la poesía alcanza ya un valor autonómico, aun cuando la apreciación todavía se abstenga del juicio y se limite al candoroso disfrute. Verdad o no verdad que fué Licurgo, el legislador espartano, quien importó de Creta la poesía homérica en el siglo VIII. Más tarde, Solón ateniense obliga a respetar cierta secuencia en la declamación de los fragmentos. Los Pisistrátidas (Hiparco sobre todo) ordenan que aquella obra sea recopilada metódicamente, operación querequiere ciertas reglas. Es indudable que ya existen nociones de crítica y textología. Entre los recopiladores o "diaskevastas" se cita a Onomácrito, Zopiro de Heraclea, Orfeo de Crotona y Conquilo, y aun se añade a los poetas Anacreonte y Simónides. Se pretende que los "diaskevastas" cedieron alguna vez a intereses políticos, deslizando una que otra interpolación intencionada: ya un verso en honor de Teseo,

genio epónimo de Atenas, ya algunas frases que respaldan las ambiciones imperiales de Atenas sobre Salamina; y se asegura que Hiparco desterró a Onomácrito por haberlo sorprendido falseando el texto homérico para dar cabida a cierto oráculo de Museo. Se sabe que, a su tiempo, Hesíodo será objeto de cuidados semejantes para que no se pierda su obra, cuidados que más tarde Ferécides de Atenas consagrará a los poemas órficos. Hay noticia de recitaciones en las festividades oficiales de Quíos y Delos, de Chipre y Siracusa, de Sición y de Atica.

20. —Pronto se habla ya de certámenes, de premios y coronas de laurel, lo que supone una manifestación crítica. Se compara a Homero con Hesíodo. Se da un paso más con los concursos para escoger las obras dramáticas que han de presentarse en las grandes celebraciones, costumbre arrolladora que afortunadamente se impone a pesar de la censura de Solón contra el teatro y del respeto que inspiraban sus leyes.

21. —Tenemos, pues, en grados teóricamente discernióles: 1º la estimación de la poesía en el pueblo y en la escuela; 2º la recopilación más o menos crítica; y 3º la calificación en competencia. Esto, sin contar con el indicio que resulta de que algunas obras teatrales se conserven en varias versiones, lo que indica una corrección, una autocrítica, a veces espontánea, a veces provocada por la derrota en el concurso; y sin contar con ciertos tratados preceptivos de Laso, de Prátinas, de Sófocles, de que sólo queda la mención (§185).

22. —Con respecto al primer punto, a la estimación revelada en el hecho de que la poesía se considere esencial en los programas públicos y escolares, conviene tener en cuenta que ello correspondía a la campaña política de Atenas para establecer su prestigio entre los habitantes de las varias

regiones griegas que acudían cada cuatro años a las grandes Panateneas, y para sembrar en la juventud el sentimiento de la supremacía ateniense. La *Ilíada*, y aun la *Odisea*, al mostrar el espectáculo de los pueblos congregados contra el Asia, fomentaban el fervor nacional, sugerían la unidad cultural, fundamento de la doctrina que oiremos después sustentar a Isócrates y que podemos considerar como la ortodoxia helénica.

23. —Con respecto al segundo punto, o la recopilación, conviene tener en cuenta que la obra homérica que hoy conocemos es el resultado de sucesivas y largas transformaciones. El primer texto, el de las Panatenaicas tal vez, se fija en Atenas; pero el nombre de Homero cubre un material épico vasto y flotante. Ya en el año 450 A. C., Homero comienza a significar sobre todo la *Ilíada* y la *Odisea*; pero todavía los incidentes del relato no han llegado a la determinación actual, que se logrará unos cincuenta años más tarde. Finalmente el texto verbal sólo puede decirse que se encuentra suficientemente establecido hacia el año 150 A. C.

24. —Con respecto al tercer punto, o las competencias y los premios, recordemos que, por lo que al teatro se refiere, el sistema de selección pasa por tres estapas: en un principio, la autoridad política, el arconte, procede a la eliminación previa, en la cual sin duda las razones de orden público pesaban tanto como las literarias; después, el pueblo entero, que en masa se trasladaba al teatro, decidía el triunfo por aclamación entre los concursantes; más tarde, por regla general, la decisión fué confiada a cinco jueces elegidos por suerte, los cuales daban su sentencia, algo improvisada entre el clamor de los tumultuosos auditorios. El derrotado conservaba siempre cierto derecho de apelación y "reprise" de la obra convenientemente corregida, o bien se entregaba al juicio de los lectores, mediante la publicación o edición manuscrita en

las librerías.

5.—*Limitaciones y conquistas de la crítica griega*

25. —Las limitaciones y conquistas de la crítica griega pueden resumirse en breves trazos. Grecia no nos dió siempre la crítica que hoy necesitamos, que hoy entendemos, y que es resultado de una experiencia más vasta, de un material más abundante, del mayor trasiego entre pueblos y lenguas, el cual nos ha conducido a la preciosa concepción de la literatura comparada. Sea esto dicho sin incurrir otra vez en la querella de Perrault y Boileau sobre los antiguos y los modernos. De todas suertes, la crítica nos vino de Grecia.

26. —Por otra parte, la crítica está determinada por la masa de las creaciones existentes. En este orden, rasgo característico, Grecia, en cuyo seno nació la crítica, sólo especuló dentro de las marcas de la lengua griega, aun en los días en que tuvo ya a la vista las creaciones latinas. Pudo admitir inspiraciones del bárbaro o del egipcio (y a veces llamó egipcio a todo lo que llegaba de lejos) en lo histórico, en lo científico, hasta en lo político; nunca en lo literario, donde aparece siempre aferrada a sus moldes verbales. Lo pasmoso es que sacara tanto partido de un registro relativamente escaso (§32 y *ss.*)

27. —El crecimiento desigual de los géneros determina un desarrollo imperfecto de la crítica. Y sucede que entre los griegos se impuso una sola forma triunfante de la tragedia, llevándose en el seno a la épica. La licenciosa y regocijada comedia es relegada a Ja penumbra como cosa poco respetable. La función por excelencia, la lírica, queda confundida con la música y con la danza. La retórica que, junto a la poética, pudo ser la teoría y arte de la prosa, resultó avasallada por el predominio de la oratoria jurídica, a que

empujan las revoluciones sociales. (§81, 83 y 343). El género de más porvenir, la novela, es de nacimiento tardío y, por decirlo así, se fué sin crítica. La historia misma aparece en cierto modo acarreada como un apéndice de la oratoria. Y singularmente en la época que estudiamos, la teoría y la preceptiva tienden a asfixiar las manifestaciones de la crítica independiente.

28. —De aquí que los historiadores de la moderna ciencia literaria descarten, en bloque, la época clásica, así como olvidan negligentemente la selva intrincada de la Edad Media; así como saltan sobre el Renacimiento que exacerbó los extremos teóricos y preceptivos de la Antigüedad, así como desdeñan en conjunto los desvíos didácticos y eruditos de la crítica dieciochesca. En su prisa por inaugurar la era científica, prefieren partir del siglo XIX.

29. —Por lo que a la Antigüedad se refiere, ello obedece al prestigio mismo de los cuerpos sistemáticos, al mucho bulto que hacen las Estéticas y Poéticas entonces edificadas: Platón y su gloriosa familia, Aristóteles y su ilustre descendencia.

30. —Pero en Grecia hubo también otra crítica que el historiador de la ciencia literaria no debiera pasar por alto. Ahí están Aristófanes, el sumo letrado y aguerrido polemista; Dionisio de Halicarnaso que, menos profundo que Aristóteles y sin el genio de Longino, es magistral en el análisis concreto y es capaz ya de percibir el deleite cómico; Dion Crisóstomo, el más literario de los retóricos y, si se quiere, más ameno que inteligente; el plácido ensayista Luciano, humanista con afortunadas incursiones en el dictamen; Hermógenes, otro retórico que se salva por su teoría de la frigidez, como se salva el dudoso Demetrio por su teoría de la interpretación; y Longino sobre todo, el admirable Longino, o quien haya sido el ministro de la reina Zenobia que trató de la sublimidad,

cuya captación de la cosa literaria, antes de los tiempos modernos, sólo encuentra equivalencia en Dante. Ahí está, finalmente, la crítica textual iniciada por las escuelas de Alejandría y de Pérgamo, y continuada después por los bizantinos, antecedente directo, aunque sólo represente una disciplina auxiliar, para las actuales técnicas de la ciencia literaria. Y si no hemos recogido a Plutarco en esta rápida enumeración, es porque lo dejamos a solas, esculpiendo sus estatuas morales.

31.—Los resultados de la crítica griega pueden reducirse a seis conceptos: 1º fundamentos de la gramática; 2º fundamentos de la crítica textual; 3º fundamentos de la métrica; 4º investigación de una forma trágica; 5º investigación de una forma épica; 6º cánones de la oratoria y atisbos del arte de la prosa. Esto último, con sorprendente atención para su ritmo y su número; asunto tan descuidado después, que pasma averiguar que Fray Luis de León contaba sus sílabas y sus letras, y hay que llegar hasta cierto libro de Lanson y hasta la estilística de hoy en día para que de nuevo se le otorgue la atención que merece.

6.—*Confinamiento de la crítica griega*

32.—Antes de continuar, insistamos en el confinamiento de la crítica griega dentro de las fronteras de su habla y su literatura. (§26). —Una vaga tradición nos presenta a Sócrates conversando con unos letrados de la India. De este diálogo, que por lo demás no se refiere a la literatura sino a la filosofía, sólo resulta la mutua incomprensión. Entre los presocráticos hubo grandes viajeros, pero andaban preocupados con su representación del cosmos, no directamente con la crítica literaria. Otro tanto puede decirse, en su línea, de los primeros historiadores. De Sócrates ni siquiera hemos podido

apurar que viajara tanto como algunos de sus predecesores. Se admite que, antes de cumplir los treinta, visitó a Samos y, llegado a la edad madura, sólo salió de Atenas en cierta peregrinación a Delfos, o llamado por el serví-cío militar. Y, en aquellos días, viajar era el medio por excelencia para conocer el pensamiento extranjero (§155).

33. —A Platón llega la doctrina de la transmigración de las almas, a la que impropiamente se aplica el término posterior e inadecuado de metempsícosis. Pero no está demostrado que la reciba de la India, ni siquiera a través de Egipto, sino más bien de Pitágoras, quien a su vez pudo heredarla de aquellos misterios septentrionales, fuente común de griegos o indios anterior a la dispersión aria. En todo caso, se trata aquí de filosofía. Eñ el orden literario, Platón sólo recibe del extranjero —y todavía por herencia de su propia familia— aquella narración de origen saíta con la que construye su estupenda novela política de la Atlántida. Por supuesto, no consideró tal narración con mente crítica, no como expresión literaria pasible del juicio, sino como pedazo de realidad o como material para su propia obra. No se le ocurre, como a un moderno, preguntarse sobre la inclinación de los egipcios a alejar fabulosamente la época de sus relatos, mezclando la mitología con la historia.

34. —En cuanto a Aristóteles, sólo practicaba la lengua griega. Es dudoso que Alejandro le haya comunicado documentos de Persia o de la India; y si fué verdad, ya se ve que no les hizo caso. Conocía las observaciones de los astrónomos caldeos, tuvo a la vista muestras exóticas de historia natural que le prestaron grandes servicios; pero si hubiera tenido noticia de las colosales epopeyas de Oriente, su teoría poética por cierto lo hubiera resentido **(§335).**

35. —Ni Alejandro, ni Seleuco Nicator—a pesar de que éste

creó una manera de alianza entre Siria y Pataliputra, de largo rastro en las relaciones comercialès—abrieron corrientes de espíritu que pudieran aprovechar a Grecia. O los documentos de esta incubación se han perdido, o más bien fué ella tardía y trascendió a otra cultura filial. Pues es innegable que, aunque los historiadores se sientan más atraídos por la montaña documental del Imperio Tolemaico, la verdadera "cámara nupcial de la civilización siríaca y la helénica"—como dice Toynbee—se encuentra la Monarquía Seléucida. Pero este fenómeno, de trascendencia ulterior, no interesa a la historia de la crítica literaria. También es posterior a la Grecia clásica el establecimiento de los bactrianos en el Punjab, o la famosa escuela de Gándara donde se supone que nació la actual imagen canónica del Budaj y además, todo ello más bien representa un derrame del helenismo hacia Oriente, que no el movimiento inverso. Rawlinson acumula testimonios sobre el legado de la India para la literatura y el pensamiento europeos: ninguna de sus conclusiones modifica nuestro punto de vista.

36.—Oigo ya venir una objeción especiosa. Los pueblos nunca han estado separados por muros. Seguramente que en la literatura helénica pueden descubrirse influencias exóticas. Tenemos, por ejemplo, el resabio de los periplos fenicios en la elaboración de la *Odisea*, rastreado cuidadosamente por Bérard. En esta historia del Simbad de Occidente, como en el mismo mar que visita, las corrientes orientales se mezclan con las occidentales, cierto. Negar los efectos de la bienhadada relación entre fenicios y helenos sería un error y aun sería una ingratitud. Ella—como dice Gomperz— proporcionó a la Grecia primitiva los adelantos de las viejas civilizaciones babilónica y egipcia, sin hacérselos pagar al precio del vasallaje político, según lo hubiera hecho un pueblo menos mercader que militar; como lo hizo Roma para los celtas y los

germanos, como lo hace para sus imperios la moderna Europa. Pero esta fertilización de la literatura griega por abonos extraños no significa en modo alguno que la crítica griega se haya interesado por estudiar, conocer y valorar aquellas fuentes extrañas. Cuando tal fertilización se produce, la crítica griega no se había desprendido ni poco ni mucho del protoplasma original para dar señales de vida. La investigación de estos estímulos corresponderá más bien a la crítica moderna. Aunque Homero es la primera materia de la antigua crítica, en muchos respectos los antiguos trabajaron sobre él a ciegas. De él sabemos hoy más de lo que ellos sabían. Su estudio de Homero, como vamos a verlo, iba por otro rumbo. Ni siquiera les aconteció poner en duda la existencia del poeta individual como después se ha hecho. Esta que después se ha llamado "la cuestión homérica" nunca inquietó a los antiguos. La duda sobre la unidad de autor comienza a despuntar en el siglo XVII, cuando Perrault entabla la querella de los modernos contra los antiguos; se insinúa a comienzos del XVIII en las *Conjeturas académicas* de D'Aubignac; a fines del propio siglo, la resucitan los *Prolegomena* de Wolf; cubre la crítica del XIX y llega por fin hasta nuestros días. Los griegos, a lo sumo, presintieron la posibilidad de dos autores distintos, uno para la *Ilíada* y otro para la *Odisea*, y ésta fué la escuela de los "corizontes" o separatistas, los que parten a Homero en dos; escuela, por lo demás, de tardío florecimiento y que por eso no importa a nuestro examen.

37.—Tampoco nos corresponde exponer la crítica textual de los alejandrinos (Zenodoto, Aristarco), que en su esfuerzo por expurgar la épica y aislar químicamente al Homero legítimo, parece haber perdido la noción de que aquellos viejos poemas eran obras tradicionales, cuyo mismo desarrollo se funda en la interpolación.

7.—*La critica, negligente con la lírica*

38.—Hemos dicho que, en toda la Edad Ateniense, la lírica nunca mereció la atención crítica que para ella hubiéramos deseado (§ 27). Pero como concedemos por lo menos el valor de indicio sobre la estimación literaria—primer paso de la crítica—a la recitación y a la escuela, bien podemos recordar lo que la lírica significó a este respecto. En esta manera de poesía, relacionada con el canto y la música y, a veces, con la danza, se distinguen tres géneros: el mélico, el elegiaco y el yámbico, caracterizados más bien por sus metros que por sus asuntos, en los que se nota cierta elasticidad. El mélico se acompañaba con la cítara o lira de diversas formas; y los otros dos, con la flauta. En la mélica suelen distinguirse las odas y los cantos corales. La métrica de la lírica se traslada más tarde, como el peso mismo de la poesía, al drama: la yámbica aparece en los diálogos; la mélica, en los coros; y como ejemplo de la elegía en el teatro sólo conservamos la lamentación de la *Andrómaca*, de Eurípides. El cuadro que presentamos hace ver que la lírica comienza con el elegiaco Calino, hacia 690 A. C., y acaba con Baquílides y Píndaro a mediados del siglo V A. C. Tal es el "canon de la lírica griega". Sin embargo, la poesía elegíaca perdura, entre vicisitudes, por dieciseis siglos, para rematar hacia el año 920 de nuestra era en la Antología de Constantino Cefalas.

39.—La lírica acompañaba fielmente la vida privada, los banquetes y la educación escolar. El famoso vaso de Duris—siglo V A. C.—nos presenta escenas del gimnasio en que varios maestros instruyen a los jóvenes, bajo la inspección de los pedagogos, en la recitación de himnos, la composición, la música de flauta y lira; escenas a que pueden servir de comentario ciertos pasajes de Platón en el *Protágoras* y en las *Leyes*, y algunos otros del inevitable Aristófanes, cuyas

comedias naturalmente se prestan para la pintura de las costumbres. De Teognis sabemos que era bastante practicado en la escuela, gracias a cierta frase que pasó en proverbio popular: "Eso lo sé yo desde antes que naciera Teognis". Pero tanto en Aristófanes o en Platón, como en Aristóteles o en Isócrates, la alusión a la lírica se reduce a su valor educativo o político. Platón admira sin analizar: habla del "divino Píndaro", del "divino Tirteo", del "sabio y nobilísimo Solón", que fué poeta yámbico. Aristóteles ejemplifica el uso de los epítetos con un pasaje de Simónides de Ceos, en que éste acierta a ennoblecer la descripción de las carreras de mulos (§ 336 y 369). Los filósofos preso-créticos, en general, no mientan a los líricos; y cuando Heráclito recuerda a Arquíloco es, según veremos adelante, para desearle Una paliza (§ 74). De los nueve principales poetas mélicos, Alcmán y Baquílides ni siquiera aparecen citados en la Edad Ateniense, como tampoco los yámbicos Semónides de Amorgos e Hiponax de Efeso. ¡Qué más, si hasta los olvida Aristófanes, cuya memoria era verdaderamente "la madre de las Musas"!

40.—Como de todo esto sería absurdo inferir que la lírica no fué apreciada, el punto se reduce a reconocer que la crítica hizo poco caso de la lírica. Claro que aún cabe la suposición de que Aristóteles la haya tomado en cuenta en algún capítulo perdido de su *Poética;* pero ningún indicio autoriza esta sospecha. Y el silencio de la crítica es demasiado general para dejarlo inadvertido. Los tratadistas se limitan a reconocerlo, y se creen dispensados de toda interpretación sobre su posible significado. Difícilmente podríamos conformarnos con esta aceptación pasiva. Y más cuando Platón, en el *Ion*, el *Fedro* y la *República*, demuestra tan honda comprensión del misterio lírico.

41.—Puede explicar en parte esta anomalía el hecho de que

la crítica tomó por dos rumbos principales: uno, el filosófico, en el sentido más general de la palabra, ya en apoyo de la ética, la política o la religión, y entonces se desentendió de la forma; otro, el retórico que, aunque tomaba en cuenta los caracteres formales, sólo se preocupa del discurso en prosa.

42.—En parte también puede servirnos de explicación el que la lírica haya sido atraída en el estudio de la música y la danza, donde dominaban naturalmente el ritmo o la coreografía sobre el todo la combinación de la música y la palabra, que aunque aquélla elemento puramente verbal. A tal punto se consideraba como un se emancipa de la declamación en los juegos píticos—el flautista Sácadas, el citarista Aristónico—Platón condena este arte puramente instrumental, "porque evoca sensaciones vagas, y ni elogia héroes, ni dioses, ni enseña a ser sabio, y sólo excita sentimientos semejantes al calor de la orgía".

43. —En cuanto a la métrica, ella se ajusta al estudio acústico y se deja fuera el significado poético.

44. —Pero todo esto, más que explicar, es describir. ¿Hay elementos para una explicación verdadera? Veamos. El carácter individual de la lírica, su tono de voz privada, pudiera justificar la negligencia de la crítica. Esta, desde el primer instante, aspiró a conceder máxima importancia a aquellos tipos de arte que representan intereses generales, y a fundar sobre ellos sistemas coherentes con la ética y la política. La crítica de la Edad Ateniense revela una ambición institucional. Ahora bien, los poemos líricos son frecuentemente versos de ocasión. Más breves por eso que las epopeyas y los dramas, se prenden a las vibraciones del sentimiento personal. Este sólo alcanza valor objetivo cuando se expande y crece, desde la interjección o exclamación en que se funda la lírica, hasta la fábula o el episodio. Los críticos

de entonces, más educadores y filósofos que verdaderos críticos, viven empeñados, como todo el pensamiento griego de la época, en construir y salvaguardar la "Polis". Estamos, no hay que olvidarlo, ante un pueblo revuelto entre inmigrantes septentrionales, acampado entre una masa informe de naciones decaídas y más o menos avasalladas. La lírica no parece ofrecer aliciente cívico.

45. —Para mejor entender semejante preocupación cívica hay que hacer un largo rodeo histórico. Las viejas civilizaciones prehelénicas destellan como fuegos lejanos y luego desaparecen en una oscuridad misteriosa de varios siglos. A Creta, a Micenas, a Troya (no la de la *Ilíada*, que sólo viene a ser la sexta de siete ciudades encimadas, sino la Troya primitiva) podemos imaginarlas como inmensas fortalezas que viven de cobrar peaje en el cruce de los caminos comerciales. Luego vienen las edades oscuras, el gran mutismo de la historia. Y de pronto, otra vez se anuncia una vaga luz, que poco a poco crecerá en viva lumbrarada con los derrames de los pueblos del Norte: tal es la edad heroica, a la que corresponde la guerra de Troya entablada ya entre pueblos igualmente iávasores, cuyos dioses tutelares, por eso mismo, se ven repartidos y enfrentados en la disputa de sus antiguas tribus. La guerra de Troya es un fracaso. Ni siquiera se puede saber si acabó en una victoria definida, y la estratagema del caballo parece un correctivo posterior que la poesía impone a la realidad para enderezar su sentido. Sólo sabemos que los héroes griegos emprenden un regreso lamentable, una odisea trabajosa, para encontrar sus hogares deshechos y sus tierras anarquizadas. Sobre estas ruinas se levanta esa paulatina reconstrucción que llamamos la verdadera Grecia, cuyas proporciones monumentales superarán con mucho cuanto se conocía hasta entonces. La reconstrucción va animada, pues, de una conciencia de

progreso. Para gente desintegrada en sus cultos y hábitos por las emigraciones y guerras, el progreso consiste en hacer más quieta y posible la convivencia entre los hombres; es decir, aumentar la confianza en los pactos sociales y asegurar su continuidad. El Estado es un producto artificial y no un presente de la naturaleza. Hay que ayudarlo a nacer con un propósito consciente y de caso pensado. La crítica, como las demás actividades del espíritu, se someterá a esta consigna, que es un anhelo general. La filosofía presocrática se encara más libremente con la realidad, es cierto, y revela todo el denuedo de aquellos creadores de la ciencia. Pero la crítica es ya algo posterior; aparece cuando la consigna se ha impuesto con mayor imperio y, puede decirse, cuando el mismo sentido moral de la filosofía, decididamente afirmado por Sócrates, no le da ya tiempo de emanciparse. Si la crítica ha de insistir en estos propósitos, morderá sobre todo en aquella parte de la literatura que se ofrece como más accesible a la sola inteligencia, la que más se presta a la moraleja política. De las tres funciones literarias—épica, dramática y lírica—las dos primeras, pegadas al episodio o relato, satisfacen esta exigencia más pie-namente que la última, la cual pertenece a un orden en que predomina la emoción o, si se prefiere, el desinterés por las realidades prácticas. La creación episódica siempre lleva consigo alguna sustancia de realidad. La lírica es una creación neumática. No que la lírica griega equivalga a lo que hoy se llama la "poesía pura". Pero aun así, entre exclamar y cantar con motivo de las realidades, como ella lo hace, o describir y motivar estas realidades como lo hace la creación episódica hay una apreciable diferencia.

46. —Según Murray, que se inspira en Protágoras, dos resortes emocionales han de gobernar todo el mecanismo de la Polis o nueva sociedad policiada: Aidós y Némesis: sentimiento de la propia dignidad ante nuestros actos, aunque

nadie los vea ni califique, y sentimiento de ira justa ante los desmanes ajenos, aunque no nos afecten (§2). Pues bien: la Aidós y la Némesis, que parecen gobernar del todo la conducta en la poesía primitiva, van desapareciendo en la literatura ulterior, conforme la inteligencia construye y asegura mejor el edificio de la Polis. Los resortes emocionales ceden su oficio a los resortes de la inteligencia o, como entonces se decía, de la razón. Así se aprecia comparando la representación del mundo en la edad heroica con la representación del mundo en Platón y en Aristóteles. La misma moral de Sócrates se funda ya en el conocimiento. Y puesto que la crítica no amanece tanto como la creación, cuando la crítica entra en combate ya la consigna cívica ha madurado, y ya no se dispone de otras armas que las armas de la especulación racional. De donde resulta que a la lírica, hija de la pura emoción, se la aplaude mucho más que se la investiga.

47. —Claro que esto no lo explica todo. ¿Cómo negar cierto valor institucional a las "embaterías" o anapestos de Tirteo que, en el siglo VII A. C., los lacedemonios cantaban al tiempo de cargar sobre el enemigo? ¿Cómo negarlo a todo el lirismo coral, sean peanes en honor de Apolo, hipoquermos religiosos, parteneas de vírgenes, ditirambos dionisíacos, himnos de los dioses o de los héroes, encomios en honor del huésped, trenos fúnebres o epinicios de la victoria? ¿Cómo negarlo a toda la poesía de Píndaro, que se entonaba en los cortejos o a la puerta de los vencedores atléticos y que viene a ser una glosa de la epopeya? ¿Cómo negarlo a los poemas que —con excepciones explicables como la de Anacreonte— servían para la educación escolar? Hay todo un género de lirismo que puede llamarse didácticomoral, otro militar, otro religioso. Se ha dicho con razón que Mimnermo, enamorado profesional, hace de sus historias privadas una diversión

común, una cosa cívica que huele al agora. Aun el poema íntimo admite la aplicación universal; y hoy tendemos a reconocerle este valor, por lo mismo que se funda en motivos humanos mucho más estables y arraigados que todas las instituciones del mundo.

48.—No queda resuelto el extremo. La solución corresponde a los especialistas. A nosotros nos basta con señalar esta singularidad desconcertante y no tolerarla sin protesta. Si pertenecemos a la casta de los que se resignan a no entender, será mejor que no tratemos de Grecia. Porque Grecia nunca puso en duda el alcance de los instrumentos humanos para todo aquello que nació con el hombre.

II. LA ERA PRESOCRATICA O LA EXPLORACION HACIA LA CRITICA

1.—*El cuadro, la era, la tradición*

49. —Las referencias biográficas de la Antigüedad, más que en las fechas de nacimiento, insisten en la plenitud o "Acmé", la cual se sitúa generalmente hacia los cuarenta años (§ 52). La unidad de asunto nos llevará a incluir en la era presocrática algunos hombres que de hecho se cruzaron con Sócrates por las calles de Atenas, pero que no derivan de él, u otros que nacieron más tarde. Algo anteriores son Pródico e Hipias, algo posterior es Tucídides. Todos, en su acmé, corresponden a los mismos tiempos. Esta época es el resultado de varias ondas del espíritu crítico. En la era presocrática no sólo cuentan los filósofos, sino también los retóricos y los gramáticos, los historiadores y hasta los médicos. Nuestra investigación los presenta bajo un ángulo limitado, y a veces sólo los toca de pasada. Para los filósofos, por ejemplo, tenemos que dar por conocido el sistema central, a riesgo de invadir un terreno extraño. Algo semejante acontece con los historiadores. Y si prescindimos de los médicos —aunque en el tratado *Del Arte*, del arte médica, hay preceptos de aplicación general a toda operación del criterio—es porque el famoso *Juramento* de Hipócrates les manda abstenerse de todo efectismo literario y olvidar las citas de los poetas.

50. —Comprendemos, pues, en nuestro cuadro:

1º Los filósofos presocráticos de las distintas escuelas: la jónica de Tales, Anaximadro, Anaxímenes, Heráclito; la itálica de Pitágoras, relacionada con los órficos o extravagantes; la eléata de Jenófanes, Parménides y Zenón; la atomística de Leucipo y Demócrito; la ecléctica de Empédocles y Anaxagoras quienes, con Meliso, establecen hacia mediados del siglo V la solidaridad, o al menos la relación regular entre las lejanas escuelas.

2º Los sofistas Gorgias y Protágoras, en quienes se aprecia también esta fusión de influencias, y de quienes derivan gramáticos y retóricos como Pródico, Hipias, Polo.

3º Los historiadores: Hecateo, Herodoto, Tucídides, que no sólo se unen al cortejo por aquel desvío de la retórica de que ya hemos tratado, y que vino a envolverlos como un orden más de la elocuencia, sino por otras razones más sustanciales que luego explicaremos (§27 y 119 y *ss.*).

51.—Estas ondas del pensamiento crítico se extienden sobre una anchura aproximada que ocupa el tercio central del Mediterráneo. Van desde los litorales del Asia Menor—Mileto, Magnesia, Efeso, Colofón, Clazomenes, Focea—, cruzan las islas de Samos y de Quíos, luego la Grecia continental, llegan hasta Sicilia y suben por el Occidente de Italia. El movimiento parte de los núcleos jónicos, una faja no mayor de unos cien kilómetros, hacia el siglo VI A. C. Por 546, el avance del Imperio Persa, que medio siglo más tarde ha de provocar la ruina de la ilustre Mileto, cuna de la filosofía, hace que las legiones de maestros itinerantes se recojan hacia el Sur de la Magna Grecia. Entre las guerras médicas y las guerras del Peloponeso, la Atenas de Pericles les ofrece un refugio. Si la ruina de Mileto, primer emporio intelectual, permite el auge de Atenas, el nuevo Imperio Ateniense permite la

integración de las filosofías nacidas fuera de Atenas, al Oriente y al Occidente. Al fin aparecen las primeras filosofías atenienses: Arquelao, Sócrates y Platón. En este ir y venir, se mantiene hasta cierto punto el sabor jónico de los orígenes. Los emigrados van suscitando a su paso nuevos brotes, nuevas tendencias. El vaivén mezcla las corrientes. En ellas encontramos las primeras exploraciones hacia la crítica.

52.—La crítica, en efecto, antes de especializarse, comienza por ser patrimonio indeciso de los filósofos, en las cualidades y maneras que vamos a referir. La era de los presocráticos es todavía una era conjetural. Su conocimiento nos llega en pedacería y desperdicios; sólo lo alcanzamos mediante la tradición indirecta. Ella asume cuatro formas:

1º *Las referencias de los filósofos*. En Platón y en Aristóteles, por ejemplo, encontramos noticias sobre la antigua filosofía. Platón revela aquí un sentido histórico raro en la Antigüedad. Aristóteles violenta un poco las perspectivas en vista de su propio sistema; suele tomar al pie de la letra algunas humoradas de Platón, y es, en general, deficiente en sus referencias a la matemática. Entre los estoicos, Crisipo; entre los escépticos, Sexto Empírico; entre los neoplatónicos, Simplicio, se ocuparán de los viejos sistemas filosóficos. A manera de tabla nemónica, se recomiendan al estudiante ciertos versos del último gran poeta latino, Claudiano, dirigidos al cónsul Flavio Manlio Teodoro, allá por fines del siglo IV de nuestra era.

2º *La doxografía*. O exposición de opiniones y doctrinas, de que es ejemplo cierto tratado de Teofrasto sobre las teorías físicas, fuente de muchos resúmenes posteriores (Seudo-Plutarco, Estobeo, Ecio, Cicerón).

3º *La biografía*. O vidas de filósofos, género representado por Diógenes Laercio: anecdotario de escasa penetración y

por eso mismo, según el punto de vista, tan indispensable como inútil (§ 502). Se trata en verdad de una obra colectiva, hecha con extractos de diversas fuentes, y sólo por comodidad de expresión la consideramos como obra individual.

4º *La cronología*. Eratóstenes de Cirene, Apolodoro, etc. Los hitos cronológicos se establecen por la culminación o acmé del filósofo, que arbitrariamente se fija en sus cuarenta años, o por sucesos históricos importantes: el eclipse anunciado por Tales, la toma de Sardis, la fundación de una ciudad, el acceso de un gobernante ilustre, etc. (§ 49).

Entre los tipos anteriores, hay tipos intermedios, como los doxógrafos biógrafos: Hipólito, Eusebio, etc.

53. —Grave error sería el prescindir de una materia histórica cuya única constancia es la tradición indirecta, y muy singularmente en tratando de filosofía antigua. Pues véase cómo ha llegado ella al conocimiento de los modernos, muchas veces por vestigios desordenados. El socratismo tiene que reconstruirse sobre recuerdos. Poseemos prácticamente la mitad de la obra de Platón, sus diálogos públicos y no sus lecciones académicas; la mitad inversa de Aristóteles, la parte escolar o esotérica mucho más que la popular o exotérica (§ 255 y 327)5 fragmentos de Epicuro; las *Enéadas* de Plotino. Quedan las ruinas de la nueva Academia, del neopitagorismo, del antiguo y del medio Pórtico, y aun de la escuela epicúrea; aunque las cenizas de Herculano conservan abundantes fragmentos, y aunque Lucrecio se ha salvado por excepción. Mejor suerte cupo al estoicismo con Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. Tampoco quedan mal los escépticos, gracias a Sexto Empírico; ni, gracias a Filón, los alejandrinos. En todo caso, no sería posible, por ascetismo testimonial, borrar la tradición indirecta. En cuanto a los filósofos presocráticos, se les recompone por reflejos y por miembros desarticulados. Aun

puede decirse que la libertad de interpretación tolerada por este juego de rompecabezas ha multiplicado paradójicamente la influencia de tales filósofos.

54. —Diógenes Laercio, en una de sus contadas ocurrencias, dice que el progreso de la filosofía es comparable al de la tragedia, la cual ha pasado gradualmente de uno a dos y a tres personajes. Que asimismo la filosofía se ocupó al principio exclusivamente de la física; Zenón de Elea la ensanchó a la dialéctica en sus inolvidables "aporias" (o "aporeos", como quiere Picatoste en su *Tecnicismo matemático*, 1873); y Sócrates finalmente la condujo hasta la moral. El esquema es algo sumario, y el desarrollo de la filosofía no ha sido una suma de asuntos, sino un crecimiento o transformación. Pero la ocurrencia de Laercio puede provisionalmente aceptarse, aunque sea para manchar la tabla.

2.—*Físicos y sofistas: semánticos y estilísticos*

55.—Veamos qué sentido adquiere la crítica para los filósofos. Distingamos a una parte los creadores de sistemas metafísicos que vinieron a decirse físicos (y así es preferible llamarlos, puesto que lá palabra "filosofía" no ha adquirido aún sentido preciso); y a otra, los maestros del razonamiento, algo posteriores, que vinieron a decirse sofistas. Este último término no siempre tuvo el sentido peyorativo que hoy le asignamos. A lo que hoy solemos llamar sofística se llamaba entonces "erística" (§ 2). La física aparece antes que la sofística. Aquélla es un dogma} ésta, una duda, más o menos ecléctica, más o menos escéptica. En aquélla predomina la cosmología} en ésta, la antropología. Respecto a crítica literaria, los físicos se desinteresan de toda consideración formal o estética, material o lingüística. Ellos atienden al

espíritu de la poesía, pero, si vale decirlo, en cuanto a su contenido o asunto extrapoético, no en cuanto a la intención literaria. Los sofistas, en cambio, atenderán preferentemente a las figuras del discurso y a la forma de la expresión. Los físicos son, a su manera, semánticos} los sofistas serán, a su manera, estilísticos. Por supuesto que algún físico se ocupa secundariamente en cosas de retórica y gramática más propias de los sofistas, y más de un sofista se atreve también con el sistema del mundo. En el primer caso, los temas formales sólo sirven como apoyo de la doctrina. En el segundo, el sofista sólo se distingue del físico en ser más pedagogo que creador (§ 81).

3.—*Los físicos: exégesis racionalista y exégesis alegórica*

56. —El niño Goethe se sorprende de que la religión y la filosofía sean objeto de estudios separados, porque ambas cosas le parecen tener en el poema su lugar natural. En la edad de los aedos y rapsodas, el pensamiento anda disuelto en las aguas madres de la poesía. Conforme adelantan las recopilaciones de Pisistrato, obra la levigación por densidad de sustancias. La filosofía se separa de la epopeya, la teogonia se hace cosmología. Proceso de regularidad tan admirable que, como Egger observaba, más parece una invención del espíritu que no un acaso de la historia. El conocimiento, en un salto audaz, estimulado por su misma inexperiencia y antes de canalizar en las varias disciplinas científicas, intenta una representación del universo fundada en tramas de perjuicios. Al contrastar la realidad, la reduce a la materia, la forma, el movimiento; a la física en suma, aunque no llega todavía—antes de los atomistas—a la noción clara del espacio; y busca algún agente único que será la esencia divina, ya reduciendo a uno los antiguos elementos de aire, agua, tierra

y fuego—que después resucitará la doctrina de Empédocles—ya sustituyéndolos por algún otro principio como el infinito. Pero nótese que la materia de los presocráticos es mucho más que la materia de nuestra física, mucho más que esta materia estable evocada aún por la palabra "madera". Aquella madera todavía es árbol, no tronco muerto: crece, se transforma, a veces se la llama "virtud", y hasta se la considera como "una mente corpórea aunque sutil". Y en cuanto a los elementos mismos, designados con un término no comprometedor que equivale a "letras del alfabeto", ya los considera Empédocles como "raíces", ya Anaxágoras como "semillas". Nunca es cabal el trasiego de aquellas palabras dentro de los moldes modernos: hay que interpretar y no meramente traducir.

57. —Ahora bien: los griegos nunca poseyeron una casta sacerdotal que definiera los dogmas, lo que acaso se debe a la irrupción de los nórdicos aqueos, y lo que vino a facilitar el nacimiento de la ciencia (§ 63). En los albores, la poesía es testimonio eminente de su pensamiento religioso. Se comenzará, pues, por investigar en la poesía el concepto de lo divino. A este fin, "los viejos de Grecia", como les llama Claudiano, usarán de dos procedimientos: la interpretación racionalista y la interpretación alegórica. Tales procedimientos corresponden a dos actitudes del debate religioso sobre la poesía. Examinemos el carácter formal de semejantes actitudes, y luego lo que ellas significan.

58. —La exégesis racionalista usa del texto como mero pretexto, como ejemplo de un modo de pensar, para sacar de ahí conclusiones filosóficas. La alegoría escudriña el sentido oculto detrás de los textos, y llega a conclusiones de simbología poética. La primera aprovecha la literatura en su función ancilar, por las nociones extraliterarias que ella acarrea. La segunda anuncia ya intenciones críticas más auténticas, aunque en tanteos extravagantes y desorbitados,

como todo método que se busca.

59. —Ambos tipos de exégesis serán de larga consecuencia. Aún pueden apreciarse efectos de la exégesis racionalista en la escuela derivada de Taine, donde la literatura sirve para construir teorías sobre el desarrollo de las civilizaciones y sobre la fisonomía de las culturas. Aún pueden apreciarse efectos de la exégesis alegórica en los desciframientos antropológicos de la poesía: un crítico actual nos hace saber que el tema del niño expósito, en las comedias de Menandro, no es más que la representación primitiva del Año Nuevo; otro, que el Tersites de la *Ilíada*, feo, cojo y odioso, no es más que el "farmacos" o chivo expiatorio de los antiguos sacrificios rituales; otro, que el gigante Briareo de los muchos brazos no es otra cosa que el primer barco de cincuenta remos. Basta un instante de meditación para percartarse de que el camino racionalista conduce a las perspectivas étnicas, a la psicología de los pueblos—Gobineau, Fouillée, Frobenius, Spengler, Keyserling—, fomenta lo que se llama desde Max Scheler la sociología del saber, y acaso lleva hacia aquella noción de la psicología de la historia entrevista por Dilthey. El camino alegórico, por su parte, orientado ya por otras ciencias, conduce primero al examen lombrosiano, criminológico, y luego al psicoanalítico de Freud, aplicados ambos a la literatura. En suma: de lo racional a lo sociológico; de lo alegórico, a lo psicológico y parapsicológico.

4.—*Sentido del debate mitológico*

60. —Hemos dicho que ambos tipos de exégesis parten de dos actitudes en la investigación del testimonio religioso aportado por la poesía. ¿Qué significado, qué alcance tiene semejante investigación? Difícil asunto, que aquí sólo puede ser ligeramente esbozado.

61. —Los últimos tratadistas nos convidan a revisar, a la luz de nuevas concepciones, la nbción estereotipada del paganismo. El hombre pagano es prehelénico; * es la bestia no regenerada, cohibida y azuzada aún por los terrores animales. Grecia, aunque todavía transporta resabios de barbarie, representa un esfuerzo progresivo para depurar lo humano en el hombre, para llegar al hombre clásico, mediante una decantación gradual que lo purgue de las cenagosas heces primitivas. Quise sugerirlo así en el "agón" o disputa de mi *Ifigenia Cruel*, y quise también figurar con Orestes al griego educado en la declamación y la elocuencia, cuando pide a la sacerdotisa que le desate o "devuelva" las manos a fin de poder contar su historia. Grecia es "despaganizante", y lo que reclama a lo largo de su vida es, igualmente, desatarse el espíritu para poder raciocinar libre de ligámenes inhumanos o antehumanos.

62. —Pues bien: desde que el pensamiento griego cobra conciencia de sí mismo, abre un debate mitológico, demuestra un desvío del politeísmo popular que encontró en su cuna: Heracles ahoga las serpientes. Aquella burda expresión del sentido religioso no le contenta. Aun antes de aparecer los primeros sistemas, ya Solón y Teognis plantean el problema del Olimpo homérico. La inquietante interrogación se escucha entre los ardores líricos de Píndaro, aquel "sublime cantor—decía Voltaire—de los cocheros griegos y de las peleas a bofetadas".

63. —Los filósofos, a partir de Tales (primero de que tenemos noticia), son hostiles a la mitología, y toda la filosofía ulterior huele, como el vino, al odre en que estuvo guardada. Si la filosofía griega ha podido fundar la ciencia, es por haber tomado el rumbo del pensamiento secular (§57). Si los viejos filósofos llaman "dioses" a sus sustancias primas y a sus "otros mundos", la palabra "dios" ha perdido ya su contenido

religioso, en el concepto de adoración o de culto. La historia de la mente griega es la propia historia de una crisis, de un tránsito entre dos extremos. Como es natural, el pueblo retarda con respecto a la escuela, el agro con respecto a la Polis. Los núcleos que determinaron el sentido de la vida griega son, en mitad de un mundo todavía confuso, como guarniciones acuarteladas entre los muros de sus ciudades o entre las costas de sus islas. El muro—dice Murray—es a la sociedad lo que el escudo al ciudadano armado. Si no me equivoco, así deben entenderse los muros de que nos hablan los líricos y Heráclito. Por lo demás, los filósofos no necesitan ir lejos para combatir el Olimpo. En las propias tradiciones prehoméricas hay un fondo de creencias anteriores a la elaboración olímpica, informes y naturalistas, que por eso mismo pueden prestarse a una nueva fecundación filosófica. Los físicos las traducen hacia la ciencia. Los órficos, aunque corrigiéndolas, las conservan en su temperatura religiosa. Los pitagóricos alternan durante algún tiempo el misterio y la investigación.

64.—¿Por qué, entonces, la literatura, la expresión escrita en general—no digamos ya las costumbres del habla práctica—conserva las denominaciones tradicionales de la mitología? No se trata de una mera rutina verbal impuesta por los poetas, no. Desde luego, la mitología ofrece símbolos de imperecedera belleza, cuyo solo encanto justificaría su cariñosa conservación. Pero hay más: el Olimpo homérico es, como dice Herodoto, una Composición poética". En ella entran elementos pelásgicos del animismo primitivo, elementos extranjeros importados de Libia, Egipto, Siria y el Asia Menor en general; y finalmente, tras algunos milenios de esta lenta fusión, elementos traídos por los inmigrantes del Norte. De todo ello, como explica Jane Ellen Harrison, surge una creación poética más bien dirigida a la fantasía que no a

la fe. La mitología es más la invención del poeta que no el dogma del sacerdote, y no habría para qué abandonarla por razones extrapoéticas. Homero mismo distingue lo que cree de lo que fabrica: habla con respeto de los dioses en cuanto le aparecen como esencias meteóricas y principios de la naturaleza, del todo aceptables para el filósofo; pero se permite libertades y aun tratos irónicos en cuanto considera a los dioses como seres antropomorfos, en los que hasta deja traslucir cierto salvajismo de gigantones nórdicos. Los elementos de la creencia autóctona son los únicos verdaderos dioses; sus representaciones humanizadas son disfraces y símbolos, arbitrarias síntesis entre diferentes cultos locales, en parte extranjeros, que admiten los juegos de la imaginación.

65. —La mitología es un lenguaje que se deja leer entre líneas. Una vez sobre aviso, no hay ya temor de confusiones. ¿Para qué sacrificar la riqueza estética heredada con el lenguaje? Los mismos que discuten la mitología la aceptan como modo de hablar. Después de todo, el lenguaje es siempre metáfora. A través de él, damos caracterización de personas a especies abstractas. De la humanidad, la raza, la iglesia, el estado, el gobierno, el pueblo, la ciudad, la institución, el partido, la asociación, la razón social, etc., hablamos como si fueran otros tantos individuos determinados, mediante un traslado antropomórfico y una figura de prosopopeya sin los cuales no podríamos hablar. No sólo se trata aquí de una comodidad poética, sino de una economía constitucional de la mente.

66. —Por otra parte, hablar y pensar en manera de mitología tiene sus ventajas. El mito ofrece una estratificación secular de teflexión y de fantasía. Ahorra escarceos mentales y circunloquios inútiles. La denominación corriente, junto a la denominación mitológica, resulta escasa, imperfecta, contaminada en el trato práctico de usos espurios. El mito

está empapado en todas las soleras del alma. Con el mito se dice a veces mejor y más pronto lo que se tiene que decir. "Es un Apolo, es una Venus, es un Otelo, es un Quijote, es un Luzbel, es un Polichinela": he aquí otros tantos gaurismos acuñados en monedas de oro que, cambiadas en vellón, serían enojosas de negociar.

67. —Además, la clase directora tiene buenas razones para insistir en la conservación de los mitos antropomórficos. "El que quiere pertenecer a la nobleza—dice Schwartz—ha de probar que desciende de un dios. Los árboles genealógicos son los culpables de que la leyenda griega esté tan llena de amoríos entre los olímpicos". Hay un interés de Estado que liga las cosas de la tierra con el "revolcadero de dioses". El auge de la democracia acaba con las estirpes divinas y reduce aquellas historias a frívolos galanteos. Pero ya las tales historias quedan incorporadas en la imaginación popular. Por lo mismo que ya no se las toma en serio, se las deja correr, como se deja andar por la calle al que habla solo.

68. —Finalmente, el teatro, que será la forma literaria más importante durante algunos siglos, ha nacido de celebraciones rituales y ha recibido a la vez la materia épica en su seno. La mitología y la leyenda informan su sér, y el antropomorfismo es su mecánica indispensable. El teatro solo se basta para perpetuar, junto al sentimiento abstracto de lo divino, la escenografía olímpica y heroica, la expresión del dios a través de historias y pasiones humanas.

69. —Conviene, sin embargo, advertir que el teatro opera sobre los entes religiosos, no prolongando o continuando el sentimiento olímpico de los poemas homéricos, sino más bien retrocediendo hacia el fondo popular, prehomérico y pelásgico; hacia las divinidades antehumanas, pavorosas, desmesuradas y profundamente mezcladas con las cosas

cósmicas. De otra suerte no hubiera nacido la tragedia. El antropomorfismo homérico, directamente trasladado al teatro, fácilmente hubiera dado óperas bufas a la manera de Offenbach. Por eso es falso el esquema genético de Aristótoles (§217, 403, 415-2º, 429-431). En los versos de Esquilo, la metamorfosis y la exasperación de ío al verse convertida en vaca son símbolo de una evolución que va realizando sus fines por encima de los dolores individuales. Ante el escepticismo jónico que brota de las interpretaciones de la obra de Homero, y pone a un lado la creencia—vago panteísmo muy parecido al ateísmo—y a otro la especulación científica—bifurcación de que sólo encontraremos la síntesis en Pitágoras—, la tragedia ateniense acude con un nuevo enriquecimiento del sentido místico. La energía del mundo viene de lejos, cruza y sacude un instante la forma humana, y luego continúa su camino.

5.—*La acusación racionalista y la defensa alegórica*

70. —Sepamos ahora cómo obran sobre este debate mitológico el ataque de la razón y el ataque de la alegoría. La exégesis racionalista se limita a rechazar de plano el antropomorfismo, que llega a tachar de blasfemo. La exégesis alegórica, acertada en el fondo aunque azarosa en los medios, se esfuerza por defender el punto, atribuyendo a la poesía un sentido de convención y hasta de acertijo. En este diálogo se reflejan los compromisos y las transiciones entre lo que Otto llama "dioses numínicos", los meteóricos y los propiamente mitológicos o antropomórficos.

71. —Pero no hay que figurarse este debate como una discusión rigurosa. Fijadas las intenciones, el buen sentido se permite tolerancias y elasticidades; promiscua sin miedo los argumentos y los hábitos de lenguaje adquiridos. Jenófanes y

Parménides, aunque adversarios de la mitología homérica, eran filósofos que escribían en verso y fácilmente caían en las formas simbólicas de la poesía. Aquél hasta era tal vez rapsoda. Este se atreve a ofrecer sus meditaciones como una inspiración de las musas. Empédocles, más tarde, encuentra para la musa una invocación que Victor Hugo o Baudelaire hubieran envidiado:

Virgen de brazos blancos cargada de memorias…

Nada de cobarde puritanismo. La lucha es leal y comienza por conceder lo suyo a la estética, y hasta usa de sus recursos. Los racionalistas no se hacen desentendidos de lo que la poesía significa como símbolo. Tales, el unitario del agua, ha dicho que "el aire está lleno de dioses". Pitágoras, el caballero del número, añadirá: "lleno de almas, a las que se suele denominar héroes o demonios". Heráclito no se asusta de llamarle "Ares" a la guerra. Los racionalistas no rechazan el lenguaje homérico si lo encuentran útil: así cuando el viejo poeta habla de los. elementos. Algún filósofo usará indistintamente de las dos armas exegéticas, la racionalista y la alegórica. Anaximandro, coherente en su teoría de la descendencia animal, es racionalista cuando niega a la mitología la súbita aparición del hombre, y alegórico cuando explica, según asegura Jenofonte, los secretos de Homero. Por su parte, el historiador Helánico se lanza a construir una mitología más fantástica que todas las mitologías oficiales. Lo cual muestra que los motivos de la discusión, separables teóricamente, en la realidad andan entretejidos.

72.—Comencemos por la acusación y vengamos luego a la detensa. Pitágoras es a la vez físico y místico. Por una parte, descubre la acústica, las leyes matemáticas. Por otra, da al número significación moral. La noción de límite sustituye en él a la indeterminada sustancia de sus predecesores; la

cantidad a la calidad. Pero no es eso todo: la física en él ya no es laica. Sus contaminaciones o semejanzas órficas permiten considerarlo en el grupo de los que Aristóteles llama "teólogos". Las creencias órficas, misteriosa mezcolanza de especies prehelénicas, africanas y asiáticas, relacionadas con la adoración primitiva de la diosa madre y con los ritos agrícolas de Deméter y Dionysos (aunque aquéllas proceden por abstinencia y éstos por embriaguez), pertenecen, más que al sentido olímpico y luminoso de Homero, impregnado de cierto regocijo salubre, a aquella tradición anterior, grave y melancólica, reflejada en el campesino Hesíodo; tradición que corre como río subterráneo desde el Norte de Grecia hasta el Sur de Italia. Posterior cronológicamente, Hesíodo es espiritualmente más viejo que Homero. Cualquiera que haya sido la simpatía de Pitágoras por aquellas vetustas creencias, él las ha depurado sustituyendo el culto dionisíaco por el apolíneo. Como no perdona a Homero, tampoco a Hesíodo. Según la leyenda, Pitágoras hizo antes que el Alighieri un viaje a los infiernos. Allí encontró a Hesíodo atado a una columna de bronce, y a Homero suspendido de un árbol donde se enredaban las serpientes.

73. —Jenófanes, en sus versos contra las teodiceas de ambos poetas, los acusa de atribuir a los dioses todos los errores humanos: el robo, el adulterio, la mentira; y hace donaire del antropomorfismo declarando que si los bueyes, los caballos y los leones pintaran, también figurarían a los dioses a su imagen y semejanza.

74. —Heráclito considera a tal punto repugnante el antropomorfismo religioso de los poetas, que pedía que apalearan y desterraran de los festejos públicos a Homero y Arquíloco, aquel despechado que sólo se nutría de odio según Píndaroj y encontraba sandio que Hesíodo hablara de días propicios y días aciagos. Hesíodo, a su ver, ni siquiera acierta

a distinguir el día de la noche. Si el mucho aprender aprovechase a la inteligencia—afirma con desdén— ya hubiera aprovechado a Hesíodo, a Pitágoras, a Jenófanes y a Hecateo. Como considera indispensable la coexistencia de los contrarios, le irrita que Homero sueñe con la desaparición de la discordia y de todos los males, lo que desequilibraría el universo: punto de vista relacionado con su tesis de la guerra útil, y que recuerda aquel grito de Rubén Darío: "¡Gloria al laboratorio de Canidia! ". Si para Anaximandro los contrarios se oponen por injusticia recíproca, para Heráclito ellos se conciertan por justicia mutua, por "armonía", palabra que entonces significaba "estructura" (§2).

75. —En cuanto a la defensa por el sentido encubierto, aunque el término "alegoría" data de Oleantes y se populariza en Plutarco, el procedimiento parece inspirar, ya en tiempos de Pisistrato, las interpretaciones del rapsoda Estesícoro y acaso las de su discípulo Antímaco, poeta y editor de Homero. Un comentarista de la primera hora, Teágenes, usa ya de la alegoría, en la que distingue dos clases: la moral y la física. Los dioses son para él o facultades mentales o agentes de la naturaleza. Las luchas entre los dioses representan pugnas cósmicas o representan conflictos del alma, y no ligeras imitaciones del error humano. Apolo se opone ?. Poseidón como el fuego al agua; Hera a Artemisa, como la atmósfera terrestre a la luna; Palas a Ares, como la prudencia a la locura; Hermes'a Latona, como el espíritu vigilante al olvidadizo.

76. —Anaxagoras, autor de la teoría de las "simientes" en que se combinan los cuatro estados (húmedo, seco, frío y caliente), y que nos ha dejado el primer libro griego con ilustraciones, da un paso en la mitología solar afirmando que las flechas de Apolo no son más que los rayos del sol; y cae en la locura simbólica al asegurar que la tela de Penélope es

imagen del razonamiento lógico. Las premisas son la cadena; la conclusión, la trama; y las antorchas que alumbran el trabajo, las luces de la inteligencia.

77. —Diógenes Apoloniata y Demócrito no desdeñan la alegolía. Para Metrodoro, Hera, Atenea y Zeus son los elementos naturales; Agamemnón—"que manda a lo lejos" como nuestro Huemán de las. manos largas—, ya se comprende que es el éter; Aquiles, el sol; Héctor, la luna; París y Elena, el aire y la tierra. En Metrodoro encontramos también alegorías fisiológicas: Deméter es el hígado; Dionysos, el bazo; y Apolo, la bilis. Los estoicos, Zenón, Cleantes, revelan una afición singular por la explicación alegórica de Homero. Zenón acude para ello a sus etimologías quiméricas, y Cleantes pretende dilucidar los misterios de Eleusis. Los escoliastas hablan de interpretaciones astronómicas según las «uales los dioses representan los planetas y sus trayectorias.

78. —La alegoría moral inspira también a Pródico, quien explica a Heracles como una lucha entre el vicio y la virtud. "Cuanto beneficia a los hombres—dice—se llama dios". Por este camino se llegará a la modesta teoría de Evemero, para quien el origen de la mitología es la gratitud de los pueblos hacia sus primeros monarcas y benefactores, transformados después en dioses y en héroes. Podemos todavía añadir las teorías históricas de Aristarco y Eratóstenes. Pero el seguir las transformaciones de las doctrinas alegóricas nos ha llevado muy lejos de la Edad Ateniense (§103 y 108).

79. —Por supuesto que la alegoría no es un error en sí misma. La mitología tiene un sentido simbólico innegable. Cualesquiera sean los fundamentos reales de la tradición sobre Troya, los mitólogos modernos sostienen que la disputa por Elena representa un combate entre la luz y la oscuridad

en el cielo. Los nibelungos eran hombres nubes, y Sigura una divinidad solar, antes de trasladarse a Worms y a Burgundia.

80. —Por Platón averiguamos que los filósofos buscaron y encontraron todo en Homero, menos la poesía. La daban acaso por sobrentendida, no sentían la necesidad de analizarla. Era el aire que se respira y se disfruta en silencio. O algo más connatural todavía, porque al fin y al cabo el aire sí lo comentaron, sí lo interrogaron.

6.—*Los sofistas: retóricos y gramáticos. Los retóricos*

81.—Los sofistas, a quienes la caricatura presenta casi como unos malhechores, se preocuparon ya del carácter formal de la poesía, y no sólo de su contenido extraliterario (§ 55). Para apreciarlos hay que cerrar los oídos a las burlas de la Academia: son los primeros humanistas. Los produjo la necesidad de superar la limitada educación del gimnasio y extenderla a todas las artes liberales. Los físicos eran intelectuales puros, creadores. Los sofistas, junto a aquella iglesia triunfante, son como la iglesia militante. Gomperz los describe como mitad profesores y mitad periodistas: el discurso era su periódico hablado. Entre los físicos predominaban las inclinaciones conservadoras. Entre los sofistas hubo de todo, pero los anima cierto afán revolucionario, fruto de la época. La riqueza mueble crece a expensas de los privilegios territoriales. Las reformas de Clístenes a la caída de los Pisistrátidas facilitan el acceso de las nuevas clases comerciales, industriales, marítimas, y hasta de los extranjeros absorbidos en la inmigración. Las instituciones se encaminan al tipo democrático. La política se vuelve función general. El sofista interroga los fundamentos del Estado y de la conducta. Si corresponde al pensamiento físico el haber pedido cuentas sobre el concepto del universo

al mito y a Ja poesía, corresponde en cambio al pensamiento sofístico el haber planteado el problema de los orígenes sociales, que Hesíodo reduce todavía al cuadro paradisíaco de la edad de oro. El sofista inicia la ciencia del espíritu, que le aparece inseparable del instrumento lingüístico en que ella se expresa. Su interés por la demostración mediante la palabra resulta en dos consecuencias principales: por una parte, la figura del razonamiento lleva a la figura del discurso, y de aquí nace la retórica; por otra parte, la figura del discurso como incorporación del razonamiento lleva a la investigación científica del lenguaje, y de aquí nace la gramática. Dos movimientos inversos brotan así del mismo impulso, y dan la gramática como base, la retórica como ejecución. Ambas disciplinas se inspiran en el propósito estilístico, en vez del propósito semántico que guiaba a los físicos. Si la gramática es una manera de crítica auxiliar, la retórica será una manera de crítica restringida. Ambas son creación de los primeros sofistas, y a ambas es aplicable lo que de la gramática decía Menéndez y Pelayo: que siempre se ha resentido un poco de sus orígenes sofísticos. Y por lo mismo que una y otra están vinculadas al lenguaje, nos proporcionan el mejor ejemplo de aquella polarización hacia el Logos, característica de la mente griega (§ i). Desde Homero, la oratoria es condición del héroe. Aquiles es tan hacedor de hazañas como de discursos. Néstor es orador de voz clara, de cuyos labios melifluos mana la persuasión. Menelao es lacónico y contundente. Odiseo, travieso en la acción, tiene una voz profunda, y sus palabras caen como los copos de nieve. Este ideal de la oratoria aparecerá encarnado en Pericles. El discurso va a ser ahora objeto de un arte especial.

82.—La retórica tuvo su nacimiento en Sicilia, tierra luminosa y sensible a las apariencias. Se considera a Empédocles como el padre de la retórica. Fuera de esto, lo

que de él sabemos se refiere más bien a sus muchas anticipaciones científicas o a su filosofía que suele llamarse ecléctica y puede llamarse sintética. Si pone a contribución sistemas anteriores, da un paso en el solo hecho de armonizarlos, y los lleva a nuevas conclusiones. Los cuatro elementos, la atracción de los homogéneos y la repulsión de los heterogéneos, las conjugaciones entre el amor y la discordia: he aquí los ingredientes con que aquel terrible poeta de la filosofía amasa su globo universal, he aquí las energías que logran—como él dice— "poner en agitación todos los miembros del dios". Su universo, propia teoría de fisiólogo, es un animal sometido al anabolismo y al catabolismo.

83.—Poco más se nos alcanza, en el orden de la crítica, respecto a Corax, su discípulo. De él y Tisias se asegura que definen ya la retórica como arte suasoria u "obrera de la persuasión". La definición acomoda bien en la sofística, la cual enseña a establecer el pro y el contra de las cuestiones, a hacer triunfar una causa, a hacer creíble lo probable, puesto que lo necesario compete a la filosofía. Ya dijimos que la retórica abandonó el que pudo ser su recto camino—el arte literario de la prosa—, desviada desde su cuna por las revoluciones sociales (§ 27, 81 y 343). La oratoria jurídica tiende a absorberla. Las nuevas clases populares se arrojan sobre las posesiones de la vieja aristocracia, como consecuencia de ios alzamientos de Agrigento y de Siracusa, en 47 a y en 466 A. C. El pleitear viene a ser oficio socorrido, y el enseñar a pleitar paga buen dinero. Uno de los cargos más reiterados contra los sofistas consiste en que ponían precio a sus enseñanzas. Por de pronto, el arte de la prosa se resuelve casi en la abogacía. La retórica escapará constantemente al terreno literario, para entregarse a la educación del orador, la "psicagogía", las pasiones del auditorio y el secreto de

gobernarlas. La antigua retórica halla su prolongación natural, más que en las modernas literaturas preceptivas, en esas obras modernas sobre cómo obtener éxito en los negocios y cómo triunfar en la vida.

84. —Corax concebía el discurso como un todo integrado por cinco partes: 1º proemio, exordio, planteo de la cuestión; 2º narración o exposición del casos 3º argumento, discusión o prueba; 4º digresión que ilustra el asunto lateralmente, a la vez que lo sitúa en planos generales, y 5º epílogo o conclusión. En las teorías que a Corax y a Tisias se atribuyen hay un poco de enredo y un mucho de duda.

85. —Sobre la sutileza a que habían llegado en el análisis de los argumentos, se citan dos ejemplos curiosos, sin duda ejercicios escolares. El primer ejemplo, llamado "El Cocodrilita", es el siguiente: La hija de un adivino cae en manos de los piratas. Los piratas se comprometen bajo juramento a devolverla a su padre, a condición de que éste adivine si la devolverán o no. El adivino contesta: "No me la devolverán". ¿Qué harán los raptores? Si la devuelven, para confundir al adivino, pierden a la muchacha y el adivino se sale con la suya. Si no la devuelven, el adivino habrá acertado y el juramento los obliga entonces a devolverla. Si en cambio el adivino hubiera dicho: "Me la devolverán", pierde irremisiblemente a su hija.

86. —En el segundo ejemplo se supone que Tisias, tras de aprender la retórica con su maestro Corax, se niega a pagarle sus enseñanzas. Argumento de Tisias: "Si de veras me has enseñado a persuadir, podré persuadirte que no me cobres, y en tal caso nada te pago. Si no logro persuadirte, tus enseñanzas han sido vanas, y en tal caso nada te debo". Respuesta de Corax: "Si no logras persuadirme, tendrás que ceder a mi demanda. Y si me persuades, también, pues habrás

probado con ello la utilidad de mis lecciones".

87. —Otro siciliano, Gorgias Leontino, inaugura en la oratoria un primor literario, un sabor poético hasta entonces nunca ensayado. Góngora llamaba "raudos torbellinos de Noruega" a los halcones del Norte. Gorgias llama "sepulcros vivientes" a los buitres. Sus temas desbordan el estrecho campo de los negocios. Compone elogios de Aquiles, de Elena, de Palamedes. Es ya un ensayista y un estilista. A partir de él, la retórica, en alguno de sus aspectos, pretende competir con la lírica, pretensión que culminará en Isocrates. Se le atribuye, con visos de autenticidad, cierto fragmento sobre los muertos por la patria. En este fragmento se advierte el gusto por las simetrías, las semejanzas verbales, las frases contrapuestas; gusto no muy lejano del que revelan los cultistas y conceptistas españoles y los eufuístas ingleses. Dice así:

88. —"¿Qué les falta de cuanto importa al hombre? ¿Qué les sobra de cuanto estorba al hombre? Yo no podría decir lo que quiero: sólo diré de ellos lo que convenga para no mover celos de hombres ni venganzas de dioses… Dos virtudes ejercitaron: prudencia en consejos, valor en actos. Prontos en el socorro del justo que padece, en el castigo del injusto que medra. Audaces al ieclamo de los intereses públicos, arrebatados de nobles pensamientos. Esgrimían contra la locura la severa razón; devolvían la injuria con la injuria, las finezas con las finezas. Valerosos frente a los valientes; terribles ante los peligros terribles… No murió con ellos el duelo de su muerte". La prosa se embriaga en su música, sin cuidarse de la verdad del retrato.

89. —Ya se ve que Gorgias no ha llegado al "período", que será la aportación de su discípulo Isócrates (§ 311). Se queda en la acumulación de las llamadas "figuras gorgiánicas", sin

lograr fundirlas todavía. Tales figuras pueden clasificarse así: 1º, antítesis de sentido; 2º, paralelismos sintácticos; 3º, paralelismos fonéticos, ya en la raíz, ya en el final, ya en el conjunto de las palabras. El amaneramiento que de aquí resulta será imitado en épocas posteriores, singularmente entre los llamados "asianistas" del siglo III A. C. El gran hacedor de frases ni siquiera se resigna a morir fuera de su estilo. "He aquí—exclamó—, que el sueño me tiende al lado de la muerte, su hermana".

90. —Esta atención para el ritmo de la prosa que se advierte en Gorgias, es notoria desde Trasímaco hasta Demetrio, y en rigor desde el siglo V hasta el I A. C. Y, como hemos dicho, es una de las conquistas de la crítica griega (§ 31). Pero como conviene distinguir la métrica de la prosa y la métrica del verso, Trasímaco recomendará, para los comienzos y finales de los períodos, el pie métrico que ha desaparecido ya de los usos poéticos para aquellos tiempos: el pean (una larga y tres breves—tres breves y una larga). Aristóteles y Teofrasto han de repetir el consejo, que todavía recuerda Cicerón (§ 368 y 503).*

91. —Por supuesto, el desvío de la retórica hacia la oratoria jurídica no fué absoluto. Aprovechemos el ejemplo de Gorgias para recordar que la retórica también admitía otros géneros de discurso. Preceptiva de la elocuencia, ella se atomiza pronto en una locura de clasificaciones que son su vicio característico. Y al pretender cubrir con sus reglas todo el campo de la persuasión, prolifera sus entimemas o armazones del razonamiento, enriquece sus tópicos o descripción de los motivos humanos. Lo mismo acude a demostrar la existencia de una transacción bancaria donde no hay más prueba que los indicios, que a acusar a un filósofo o poeta como corruptor de las tradiciones nacionales, a solicitar

un destierro o el crédito para una escuadra, o hasta a interpretar la cólera de Aquiles, ese "amor irritado" que decía Bossuet y que ha sido, desde la Antigüedad, objeto de tantas reflexiones.

92. —Este breve cuadro de la retórica corresponde a la reali-dad desde los tiempos de Gorgias, pero sólo quedará legislado en tiempos de Aristóteles, a quien toca sacar los saldos de toda una época de la cultura (Cap. IX). Cuando más tgrde, bajo los tiranos alejandrinos, y más aún bajo la férula de Roma, pierda Grecia sus libertades políticas, la retórica se refugiará en los peligrosos adornos. Se catalogarán las curiosidades de expresión y las citas amenas, para uso de unos virtuosos de la palabra que tenían algo de predicadores y algo de conferenciantes viajeros.

93.—Volvamos a Gorgias. Profundamente escéptico, herido por la saeta de Zenón, náufrago de la duda absoluta, se agarra a la palabra como a una tabla de salvación. A veces parece que su mente opera con palabras más que con ideas, y otras parece un Heidegger primitivo que osa vislumbrar el no ser escondido detrás del ser. Su discípulo Licofrón, que aprendió en él a desconfiar de las esencias y a sujetarse a los fenómenos, suprime ya el verbo "ser", aun en su modesto oficio de cópula gramatical. La devoción al fenómeno —en el caso, a la palabra— lleva a Gorgias inesperadamente a emitir un juicio profundo a propósito de la tragedia. Reconoce la legitimidad del engaño estético, el honor del poeta capaz de provocarlo, y la dignidad espiritual del público que cede a la ilusión del arte, a sabiendas de que se está dejando mecer por una mentira. En este trozo que le atribuye Plutarco, y sobre el cual pasan los comentaristas haciendo aspavientos como ante una manifestación satánica, encontramos la primer declaración, valiente y sincera, sobre el sentido demoníaco o creador de la poesía. Sólo por ella merecería Georgias un

recuerdo, si no lo mereciera también por aquella prédica de panhelenismo con que dejó a los atenienses pasmados. El sentido de la unidad griega es fruto de las experiencias y el dolor de aquellos maestros itinerantes.

94. —Sin duda la moda siciliana se había extendido ya considerablemente cuando Gorgias asomó por Atenas. Ya para entonces el abderitano Protágoras, Pródico de Ceos el moralista en arte, e Hi-pias de Elis el hedonista, recorrían las ciudades griegas dando lecciones y audiciones; y ya Antifón tenía toda una escuela en forma. La enseñanza de la elocuencia iba de extremo a extremo: de Leontini a Abdera, de Sicilia a Tracia. Consistía en breves explicaciones teóricas, seguidas de abundantes modelos y ejemplos como los recopilados por Trasímaco y Céfalo. Estos modelos se analizaban brevemente, se recitaban con paciencia y se aprendían de coro. La nemónica, inventada por el poeta Simonides, era una técnica muy apreciada por los retóricos. Hipias se jactaba, ya viejo, de retener un párrafo hasta de cincuenta palabras tras de oírlo una sola vez. Protagoras vendió a cierto oscuro Evatlos, por la suma de diez mil dineros, el derecho de aprenderse de memoria un manualito de que era autor. Se supone que en este opúsculo resumió Protagoras sus doctrinas artísticas. De otras obras suyas, en que parece que relaciona ya la retórica con la dialéctica como luego lo hará Aristóteles, sólo nos queda la mención (§ 330).

95. —La postura filosófica de Protágoras es tan conocida como su célebre proposición del "homomensura", base de su relativismo: el hombre es la medida de todas las cosas. Es bien sabido que se abstenía de lucubrar sobre los dioses, no porque fuera ateo como alguien pretende —sobran testimonios en contrario—, sino porque no admitía que los dioses fuesen cognoscibles por la razón, y así los dejaba en las regiones de lo opinable o, como hoy diríamos, del sentimiento. También,

como Gorgias, luchaba con la duda; también pretendía salvarse en la boya de la palabra; también tropezaba en la erística.

96. —Tras la exacerbación dogmática de los físicos, y entre los esfuerzos por conciliar tantos sistemas y teorías, sobrenada la vacilación de los sofistas; aflora un manto de escepticismo, algo melancólico, nunca indiferente. Es el tránsito hacia la filosofía moral de Sócrates, que también dejaba escapar resabios de duda. Diga lo que quiera Platón, para quien era punto de honra el deslinde, Pro-tágoras prepara a Sócrates; aunque el buen juicio de éste desvanece los inútiles rigores de aquél.

97. —El viejo sofista, en efecto, llegó a tener de la ética una noción muy singular: la consideraba como un arte dotado de reglas específicas; quería construirla —ya— geométricamente. En el fondo, está más cerca de Sócrates que de los físicos. Todavía su relativismo es dogmático. Su doctrina de la "corrección" cubre desde la lingüística hasta la moral. Su ética social se funda en las nociones de la Aidós y la Némesis, la vergüenza y la justa indignación (§ 2), en que establece los fundamentos de la democracia. Se le ha falsificado en apresuradas interpretaciones. Acusarlo de indiferencia para la justicia, en vista de ciertos temas de discusión que proponía como ejercicio a sus discípulos, es completamente pueril. Todos los filósofos antiguos pueden quejarse de que se les haya hecho el mismo cargo. Semejante cargo no es más que la forma sublime del cargo que siempre lanza la necedad contra la cultura: el que abre los ojos al delito. Los rústicos abuelos consideraban peligroso que las mujeres aprendieran a escribir, por aquello de las cartas al novio. Algo parecido se viene alegando contra Protágiras, por aquél su afán de agotar todas las posibilidades teóricas de cada problema. En todo, dice él, hay que conocer el pro y el contra. De aquí sus

famosas “antilogias”, de las que se infiere sin razón que a Protágoras le daba lo mismo el pro que el contra. Hay, sobre este punto, una conversación inolvidable entre Goethe y Eckermann. Se trata de los métodos educativos de los mahometanos y los sofistas. Si de todas las cosas se puede nombrar la contraria, lo primero es definir las dos proposiciones opuestas, y luego conceder a ambas, leal y seriamente, los honores del análisis. No puede exigirse más del método científico.

98—Lo que acontece es que Protágoras no retrocede ante las proposiciones más paradójicas, con lo cual, naturalmente, desconcertaba a los tontos y a los cobardes. Así se aprecia en aquella anécdota que el ligero Estesímbroto recogió de labios de Jantipo, quien no por ser hijo de Pericles deja de ser un triste personaje. He aquí el caso: en ciertos juegos públicos, uno de los competidores mató a otro por accidente. Pericles y Protagoras —dice la murmuración con escándalo— se divirtieron todo un día discutiendo si el castigo debía recaer sobre el empresario de los juegos, sobre el matador involuntario, o sobre la javalina que se le escapó de la mano. Esta última posibilidad debe relacionarse con ciertas prácticas de los sacrificios antiguos: el buey era amigo y casi consanguíneo del hombre, porque con él se criaba; cuando se imponía el sacrificio propiciatorio, la sangre derramada exigía una venganza, y entonces, simbólicamente, se arrojaba al mar, en castigo, la daga sanguinaria y culpable. Ya se entiende que, entre Pericles y Protágoras, se trata de un mero ocio filosófico, de un entretenimiento entre técnicos. Pero ya Hegel había comprendido que en esta jornada se ha planteado “la grande e importante cuestión de la responsabilidad”. Aquel planteo paradójicamente total no era más que el punto de partida. Si hubiéramos asistido al diálogo, pronto lo hubiéramos visto desenvolverse de lo pintorescamente

antropológico a lo filosófico; pronto hubiéramos visto a Protágoras desenvainar —así lo hace en el diálogo platónico — sus teorías sobre el derecho de castigar como una forma de la intimidación, opuestas a la doctrina corriente de la venganza.

99.—Para juzgar rectamente a Protágoras habría que conocer toda su vida y su obra. No bastan la anécdota ni la frase suelta. Pero queda otro criterio indirecto, que es el reflejo en la estimación de sus más ilustres contemporáneos. Entre sus discípulos era fama la legitimidad de su trato en materia de emolumentos. Pericles lo respetaba y quería, y lo escogió para legislador de Turio, reconociendo su espíritu de justicia. Cuenta entre los pocos amigos del solitario Eurípides, lo que es ya un encomio. Tenía el valor de sus ideas; se asegura que padeció por ellas y murió camino del destierro. Una tradición discutible, ñero expresiva, hace de él la primera víctima de los quemaderos de libros. Porque siempre ha habido energúmenos.

100. —Aquella superstición por la palabra alcanza extremos increíbles. Los sofistas creen haber descubierto, al fin, que lo único transmitible por la palabra es la palabra misma. Lo que haya detrás de ella, las representaciones que ella provoca en cada uno, sólo aproximadamente se comunican. Importa, pues, como base de la convivencia humana, precisar la palabra: así se pasa de la corrección lingüistica a la corrección ética, y sólo el arte lo consigue. Todo Protagoras está aquí. Además —audaz pensamiento— si Pitágoras creía en la existencia natural de los números ¿no serán las palabras como unos seres larvados, que acaban por encajar en el cuerpo de la realidad? Véis aquí la tesis pragmatista sobre los absurdos que la repetición transforma en verdades. Tesis peligrosa, pero en modo alguno desdeñable: lo han sabido siempre los políticos.

101. —La obsesión verbal conduce al nihilismo. El sofista no retrocede. El trato con las figuras vacías del discurso le lleva a perder el respaldo de las intuiciones. No es otra cosa el sofisma: forma impecable aplicada a un disparate de la intuición. Después de esto, ya se comprende que hacen falta la llamada al orden de Sócrates; la ablución purificadora en las ideas, de Platón; la nueva estructuración del mundo en Aristóteles. Pues la filosofía griega —espectáculo cautivador y solemne— adelanta como una razón que se busca.

102.—Entre tanto, concluye Protágoras, la dignidad de la palabra se aprecia por su capacidad pragmática de hacer verosímil lo inverosímil. El mayor honor corresponde al mayor engaño o más pura creación verbal: tal es la suma jerarquía del poeta. Si otros aplican a fines aviesos esta reivindicación estética de la palabra, tanto peor para ellos. Pitágoras dijo: "Después del número, la mayor sabiduría es de aquéllos que dan nombre a las cosas". A la mística matemática de Pitágoras responde la mística verbal de Protágoras (§ 1).

103. —Ya hemos hablado de la alegoría ética en Pródico (§ 78). Su *Heracles en la encrucijada* tiene todavía valor pedagógico. Su actitud ante la muerte anuncia a los estoicos; su descripción de las edades del hombre, a partir del llanto de la infancia, anuncia a Aristóteles, a Horacio y a Plinio; su teoría de las "adiáforas", valores indiferentes que adquieren estimación al aplicarse, no ànda lejos de Sócrates, impresionará profundamente a los cínicos, y hasta hace presentir la axiología moderna. Como se ve, aquellos retóricos y gramáticos no siempre se quedaban en la superficie de las cosas (§ 108).

104. —Seguramente que tampoco era un superficial aquel Hipias que concebía ya la fraternidad humana por encima de

las diferencias étnicas y sociales. Comentarista de Homero, afirma la superioridad del candoroso Aquiles sobre el subrepticio Odiseo. Compara los poemas de Homero, Orfeo, Museo y Hesíodo, no sin cierto presentimiento de la evolución lingüística, que en un historiador como Herodoto, por ejemplo, ni siquiera asoma. Preparó materiales para la historia, y se dice que poseía aptitudes universales. Su. hcmónimo, Hipias de Tasos, se ocupó en el texto de la *Ilíada* y propuso enmiendas a la versión corriente.

105. —También del filósofo Demócrito se sabe que fué hombre de fertilidad inmensa y de inmensa curiosidad. Aunque lo admiraban sin reserva, sus compatriotas temían por su salud mental: pensaba demasiado aquel hombre, y pensar ¡quién no lo sabe! es un síntoma sospechoso. Prudentemente, hicieron venir de lejos a Hipócrates para que viniera a examinarlo. Aquel encuentro deja huella en los anales del hombre, como más tarde el de San Antonio con San Pablo.—Es fácil que en todo esto se confundan las tradiciones. Hubo varios Demócritos. Sólo conjeturalmente atribuimos al atomista cierta teoría de la inspiración semejante a la pla-tónica, según la cual no será poeta quien no sea capaz de caer en trance de locura (§ 263).

7.—*Los gramáticos.*

106. —Las primeras nociones de la gramática son oscuras porque andan todavía confundidas con la retórica.—Gorgias inicia la gramática griega, al menos en aquel sentido en que se refieren a Panini los orígenes de la gramática india. Su atención para el vocablo como un todo divisible en radicales y desinencias es ya un comienzo de análisis gramatical, aunque de sentido exclusivamente fonético. Su discípulo Alcidamas divide por primera vez las proposiciones en afirmativas,

negativas, interrogativas e interpelativas, atisbo de los modos verbales.

107. —En el otro ilustre discípulo de Gorgias, Protágoras, el cuadro de las proposiciones se complica. Comienza por reducirse al ruego, la interrogación, la respuesta y la orden, y se asegura que después se abre en siete tipos: relato, interrogación, respuesta, orden, exposición, ruego y apostrofe. Como se ve, la gramática y la retórica andan mezcladas. Aristóteles deja entender que los tipos de Protágoras más bien se refieren a la entonación del orador. Como quiera, se ha pretendido que de estos tipos se desprenden las llamadas "partes de la oración": nombre, verbo y adverbio en algún lugar de Aristóteles; nombre, predicado, verbo, conjunción y artículo, para Zenón estoico, a lo que Antipáter añade el "medio". Protágoras distinguió también las "clases": masculino, femenino e inanimadp, de que luego resultarán los géneros. Parece que en cuanto a la función imaginativa del lenguaje Protágoras iba algo lejos: por ejemplo, la idea representada por la palabra "cólera" le resulta más propia de la clase masculina que de la femenina.* Y le incomodaba que Homero haya comenzado la *Ilíada* con frase imperativa, porque a las musas sólo es lícito dirigirles un ruego (§ 467).

108. —Hipias Elitano analizó las palabras, las sílabas y las letras, y estudió los ritmos y acentos, entrando a fondo, según se asegura, en la acústica del lenguaje. Ya hemos dicho que reveló cierto instinto de la cronología lingüística, así como su homónimo Hipias de Tasos reveló tenerlo en cuanto a crítica de los textos (§ 104). La lengua épica envejece. Comienzan a aparecer léxicos y glosas. Otro discípulo de Gorgias, Polo de Agrigento —si es que no se le adelantó Licimnio—, enseña a distinguir las partes de la oración en nombres propios y adjetivos, en simples y compuestos, "hermanos" y derivados.

Pródico ataca el problema de la sinonimia y entra en los matices de las connotaciones. Los sentidos propios de los vocablos le importan más que los efectos de estilo. Por aquí da los primeros pasos en la etimología (§ 78 y 103).

109. —Ya tenemos, pues, los gérmenes de la lexicología, la etimología, la semántica, la prosodia, la morfología y la sintaxis. Todo se organizará en el *Cratilo* de Platón, y a través de Aristóteles, se desarrollará entre los estoicos. Zenón definirá el solecismo.—Pero en estos albores de la ciencia lingüística encontramos ya sondeos sobre el origen del lenguaje.

110. —A este respecto, Herodoto, como era de esperar, se queda en un ameno relato, sin querer profundizar la cuestión. Tal relato ilustra la que se ha llamado teoría del lenguaje natural: Psamético, monarca egipcio, manda recluir a dos niños desde antes que aprendan a hablar. El pastor que los alimenta recibe orden de no pronunciar delante de ellos una sola palabra. Un día, cuando lo ven entrar, los dos niños gritan: "¡Becós, becós!", que en frigio significa "pan". Y los egipcios se ven así obligados a desistir de sus pretensiones a la prioridad, y reconocen que el lenguaje natural del hombre es el frigio. Herodoto recoge esta fábula con la objetividad que acostumbra: "Como me lo contaron te lo cuento". La misma experiencia se atribuye a uno de los emperadores mongoles de la India, y a Jacobo IV de Escocia; y en la Edad Media, al suevo Federico II. Sólo que en este último cuento el desenlace es poético y no filológico: ¡faltos de canciones de cuna, los dos niños perecen!

111. —Las doctrinas griegas sobre el origen del lenguaje pueden reducirse a tres grupos: 1º la naturaleza; 2º la convención; y 3º la conciliación de ambas.—La doctrina de la naturaleza o de la "analogía" fué sostenida por los pitagóricos.

Heráclito, Cratilo, Pródico y Teramenes consideran la palabra como una virtud de la cosa nombrada, y piensan que entre la una y la otra hay una relación necesaria. Así como la facultad de ver dispone del ojo para captar las formas y colores de los objetos, así la facultad de hablar dispone del lenguje para captar las denominaciones que las cosas traen consigo. Sólo el que descubre el nombre verdadero del objeto ejecuta el acto de nombrar. El que no lo encuentra, emite un vano ruido. En el nombre adecuado se revela la verdadera esencia de la cosa, como en un extracto de sus propiedades. Las palabras, dice Heráclito, son imágenes materiales de las cosas visibles, como su sombra o como su reflexión en el agua y en el espejo. Los estoicos adoptan más tarde esta doctrina, aunque orientándola hacia las ideas y no ya hacia las cosas: los sonidos de la voz humana, dirán, son el aire herido por el alma bajo el choque de un deseo o pensamiento. Idea y palabra son dos fases del mismo logos. En esta doctrina analógica, la diferencia de las lenguas resulta inexplicable. Obsérvese a qué punto retardan aquellos tratados que siguen llamando Analogía a una parte de la gramática.

112. —La segunda doctrina o doctrina de la convención es la doctrina "institucional" de Condillac, siempre que se dé al término "institución" un sentido elástico. Demócrito, fiel a su relativismo, considera el lenguaje como un acarreo de hábitos, que provienen de relaciones artificiales establecidas de modo arbitrario. Para los griegos, "convención" se confunden veces con "accidente" (§ 2). De aquí, según Proclo, esas imperfecciones que en un lenguaje necesario o natural no se explicarían: la homonimia, la polinomia; la indiferencia que permite a Aristocles cambiar su nombre por el de Platón, y a Tyrtamo cambiar el suyo por el de Teofrasto; las irregularidades morfológicas de todo orden: el hecho de que "mano" produzca el derivado "manual", y "pie" no produzca

con igual sentido el derivado "pedal", o "silla" no produzca ningún derivado "sillal", etc. Cierto que Demócrito dijo que los nombres de los dioses son sus imágenes orales, pero esta frase sólo tiene un valor artístico, lo mismo que la de Hipócrates cuando llama a los nombres "ordenaciones de la naturaleza". También Aristóteles cree en el origen convencional del lenguaje. Se supone que Protagoras pensaba de la propia manera, por lo menos en cuanto al origen, pues una vez creado el lenguaje, lo considera poderoso a crear por sí nuevas verdades (§ 100).

113. —La tercera doctrina es un compromiso de las otras dos, y admite la mezcla de naturaleza y convención, así como las ulteriores modificaciones del uso. Aparece en Sócrates y en Platón. En el *Cratilo* hay una curiosa revoltura de observaciones sutiles y de chistosos desatinos. La gramática, en general, tendrá todavía que balbucir hasta el siglo I A. C. Dionisio de Tracia la conforma entonces en un verdadero cuerpo científico.

8.—*La historia literaria.*

114. —Algo más hay que añadir, aunque sea muy vago, sobre los orígenes de la historia literaria. En Sición se conservaba un catálogo cronológico de músicos y poetas que más tarde será aprovechado por Heráclides Póntico. Se dice que Damastes compuso un tratado "sobre los poetas y los sofistas", y otro Glauco de Regio "sobre los antiguos músicos y poetas". A Demócrito o alguno de sus homónimos se atribuye un ensayo sobre los orígenes de la epopeya, y la afirmación, que luego recogerán Platón y Aristóteles, de que el creador necesita un poco de ocio y un poco de bienestar, por lo que todavía seguimos suspirando. Los catálogos de los vencedores en los grandes concursos tentaron a los abuelos de

la historia. Aristóteles suele establecer bocetos históricos antes de generalizar sus teorías, pero tales bocetos suelen tener un valor más conceptual que histórico, y hemos perdido las obras en que se preocupó más especialmente de la cronología y la erudición en tales materias (Cap. IX). La historia literaria aparece todavía deshecha entre consideraciones ajenas. Acaso los peripatéticos comenzaron a concebirla con mejor sentido (Cap. X).

9. —*Evocación de los presocráticos*

115. —Hemos examinado hasta aquí dos fases del pensamiento crítico: la física y la sofísica. Una palabra las resume: la audacia. Enriques y Sautillana, a propósito de la mente jónica, dicen más: la insolencia. Aquellos jonios del Asia Menor, confrontados con los testimonios venerables de las viejas culturas, no se amilanan, no paran en respetos, dicen brutalmente lo que sienten. Para ellos, las pirámides son pastelesj los obeliscos, agujas; los cocodrilos, lagartijas; y las avestruces, gorriones. Ni más ni menos. Pues tampoco los pensadores presocráticos se acobardan ante el universo. En verdad, han sido los filósofos más osados. Claro que también prestaban atención al fenómeno, a la observación práctica. De aquí que fundaran la ciencia positiva, y aun fueran capaces de aplicaciones inmediatas. En los orígenes de la especulación griega, dice Reinach, hay una verdadera especulación: partiendo de sus observaciones y previsiones, Tales de Mileto hacía pingües negocios con las cosechas de aceitunas, que lograba acaparar en tiempo oportuno. Pero tanto como esta capacidad de observación, si no más, nos asombra en aquellos filósofos el arrojado propósito de pensar el mundo por su cuenta, de sacarlo de su reflexión, emancipándolo al paso de las confusiones religiosas en que se debatía el pensamiento

oriental, y reduciéndolo a una concepción laica.

116. —Pena da tener que pasar tan ligeramente sobre ellos y considerarlos tan solo desde el ángulo de la crítica, en que ciertamente no descollaban. Su rebeldía contra las creencias tradicionales es el fruto de una derrota paulatina. El imperio oriental adelanta sus conquistas sobre el Asia Menor y expulsa a los filósofos. Algunos de ellos llevan en su cuerpo o en su manto el desgarrón de las armas persas. Viajan, se destierran, conocen pueblos, comparan costumbres, se interrogan sobre la validez de las normas en que han sido educados, y al fin se entregan a reconstruir su visión del mundo. Desde su dolor, concluyen que la sabiduría vale más que la fuerza, y armados con esta convicción, desembocan un día en Atenas. Grecia, la Grecia que amamos, nace de este choque patético.

117. —Sea, a modo de ejemplo, la figura del bravo Jenófanes. Combate a los veinticinco años, junto a los libertadores de Jonia, por su nativa Colofón, "la rica en resinas". Se une a los indomables focios, y emigra para no aceptar el yugo extranjero. Llevando una vida de pobreza y de independencia, anda de ciudad en ciudad durante más de sesenta años. En la italiana Elea encuentra un refugio definitivo. Ha visto muchas cosas y ha aprendido a dudar: los negros imaginan negros a sus dioses; los tracios los imaginan rubios y zarcos. Sabe del Osiris egipcio y del Adonis fenicio, divinidades que atraviesan la muerte. El quiere un Señor que no se le pueda morir. El quiere, como se decía hace unos lustros, otra tabla de valores, no sujeta ya a los azares; unos principios divinos que coincidan con las leyes del orden universal. Y mientras concibe, como Espinosa, un dios extenso, propone una reforma de las decadentes costumbres jonias ante las rudas amenazas del persa. Se asegura que a los noventa años recorría todavía las plazas, seguido del esclavo

que le llevaba la cítara, y entonaba sus vastos poemas filosóficos. La gente escuchaba con asombro a este negador de las contingencias, que sacudía orgullosamente las canas y caminaba en pos de la unidad —dice Aristóteles— "con los ojos fijos en el edificio entero del cielo".*

118. —Contrapongamos a esta figura semilegendaria otra que no lo es menos: la de Empédocles, el primer retórico. Fantástico personaje: mezcla de estadista y filósofo, poeta e ingeniero, orador, magnetizador y charlatán. La filosofía le debe un esfuerzo de integración en las doctrinas dispersas de su época; la ciencia, anticipaciones geniales en física, química y biología. Adivina que la luz tarda algún tiempo en propagarse; se adelanta a la teoría de los elementos y sus combinaciones; presiente la respiración pulmonar y aun la respiración cutánea; la congestión sanguínea concomitante del esfuerzo mental, y hasta el sexo de las plantas.** Libró a Selinunta de la epidemia haciendo desecar un pantano. Dotó a su Agrigento de un clima soportable, practicando en la montaña un tajo que dejara entrar el viento del Norte. Hacía curaciones mágicas. Las multitudes lo seguían aclamándolo, y le llabaman "conjurador del viento". Vestía ostentosamente de púrpura recamada de oro, y se coronaba de laureles. Verdadero divo siciliano, se creía un dios, o un demonio desterrado por la discordia, y como tal se ofrecía sin ambajes a la turba de sus adoradores. Y todavía la imaginación de los antiguos quiere que haya desaparecido arrojándose al Etna, como si para él no hubiera otra sepultura más digna que el cráter de un volcán.

Notas al pie

* El término “prehelénico” tiene aquí un valor provisional. La Grecia helénica, la que fundó la ciencia, no deriva de las invasiones nórdicas, aunque éstas hayan representado una provechosa perturbación, sino que se asienta en el fondo autóctono de la civilización egea. No son los aqueos blancos y rubios, sino los morenos mediterráneos quienes quienes descubren para el mundo el sentido científico y el sentido clásico.

* El verso clásico se caracterizó por el uso de los pies métricos y muy excepcionalmente se preocupó de las rimas. Tales metros se consideraban establecidos de una vez para siempre. Pero Píndaro inventaba los suyos, y la regularidad resulta en él de la repetición de la forma creada para cada estrofa o cada tríada. La prosa, en cambio, en cuanto aspiraba al valor estético, aceptaba la rima.

* Curioso que a nuestro excelso orador Jesús Uruetaque tendría también sus puntos de sofista, cuando Luis Cabrera le llamaba “el divino embaucador”se le haya ocurrido decir un día que “la historia” debiera ser “el historio”.

* Considero esta reconstrucción como meramente hipotética. La erudición contemporánea sobre Jenófanes duda si llegó a ser rapsoda o si llegó a vivir en Elea. El retrato de todos modos corresponde a la época.

** Prólogo a mi edición de A. de Fuente La Peña, *Si el hombre puede artificiosamente volar*, Río de Janeiro, 1933.

III.-LA ERA PRESOCRATICA: LOS HISTORIADORES.

I.—*La Historia ante la poesía*.

119.—En la tercera fase de la era presocrática aparecen los historiadores (§ 50). Ellos también contribuyen al nacimiento de la crítica por dos consideraciones esenciales: 1º Así como los filósofos se acercan con intenciones críticas al poema en busca de especies universales, así los historiadores se acercan a él con intenciones críticas en busca de documentos sobre el suceder humano. Por consecuencia, aplican un método especial al estudio de ese depósito de la experiencia, de ese primer registro de tradiciones que es la poesía. Y entonces se ven, como los filósofos, obligados a distinguir entre lo divino y lo humano. 2º Antes de ellos, antes del 600 A. C. más o menos, la historia sólo se redacta en forma de poesía. La historia, pues, parte de la poesía. Pero la poesía tiene sus derechos propios de que la historia no podría prevalerse. Luego debe filtrar la sustancia de la poesía: no simplemente acumular las leyendas como todavía lo hizo Ferécides, o amontonar, como Estesímbroto, las noticias sobre oscuros ritos y las murmuraciones de Atenas. Ya se ve que la crítica de los historiadores es predominantemente racionalista, con miras a establecer la realidad de los hechos, y sólo accesoriamente literaria.

120.—La poesía es un documento histórico sospechoso. La historia, ante ella, se acautela usando de dos procedimientos: 1º El historiador echa mano de cuantos documentos complementarios puede encontrar, sin que olvide aquellos relatos de "los hombres viejos" que también aprovechó Alfonso el Sabio para construir su *General Estoria*. Por fortuna se han ido acumulando ya las crónicas de ciudades, listas de sacerdotes y de vencedores atléticos, narraciones geográficas de mercenarios, en todo lo cual encontramos los orígenes de la historia en prosa. Entre estos auxiliares y antecedentes, hay también estudios cronológicos, no sólo en forma de catálogos como los de Helánico e Hipias, sino verdaderos ensayos de cronología, como la obra en verso de Cleotastro, siglo VI A. C., o la de Harpalos, posterior en un siglo. Enópides y Metón proponen reformas al calendario. Esquilax de Carianda, el masoliota Eutimeno, el poeta Ion, escriben relatos de viajes.—2º El historiador se ve frecuentemente obligado a usar de argumentos subjetivos, fundados en la evidencia interna, operación ésta en que la retórica, maestra de la demostración verosímil, lo vigila de cerca. Hecateo abusa del argumento subjetivo. Sus sucesores muestran una objetividad mayor.

121.—Para apreciar la crítica de los historiadores bastaría recordar la obra de Herodoto y de Tucídides. Pero nos referiremos también a Hecateo y a Jenofonte como límites de la perspectiva. Veamos lo que vino a ser la historia: 1º en cuanto al instrumento; 2º en cuanto al contenido; 3º en cuanto a la función y el método; y 4º en cuanto a la crítica literaria o semiliteraria que en la historia aparece.

2.—*Instrumento de la historia.*

122.—La palabra "historia" significó primeramente

“investigación” o “indagación” —de aquí la Historia Natural de Aristóteles— y se aplicaba de preferencia al esclarecimiento de sucesos inmemoriales. Las exposiciones de sucesos que constaban por narraciones o testimonios más o menos verificables se llamaban “logoi” o “dichos”. De suerte que, en Jonia, primero se aplicó a los historiadores el nombre de logógrafos, nombre que luego se reservó a los redactores de piezas jurídicas (§2).

123.—Si se tiene en cuenta que la filosofía comenzó por adoptar una forma más o menos poética —Tales se limitó como Sócrates a la enseñanza oral, pero Jenófanes, Empédocles y Parménides escribieron versos— puede decirse que la prosa histórica ha sido la primera prosa con propósito no literario. Herodoto llamaba “padre de la prosa.” a su predecesor Hecateo, aunque en rigor el primer fragmento de prosa griega que se conserva es de Anaximandro. Solicitando apenas la cronología, es lícito afirmar que, entre la lírica ya madura y la prosa en desarrollo, el estilo de los historiadores aparece como un saludable y momentáneo equilibrio. Durante la Edad Ateniense, este tipo de equilibrio se continúa en la prosa filosófica y científica mucho más que en la literaria; pues ésta, con los retóricos, florece en primores y, como ya sabemos, pretende competir con la lírica (§ 87).

124.—La evolución de la prosa histórica se aprecia de Hecateo a Herodoto, de éste a Tucídides, dé éste a Jenofonte: tímida en Hecateo, gárrula y floja en Herodoto, justa en Tucídides, fácil en Jenofonte. La forma histórica en Hecateo apenas se despega de la enunciación. Herodoto es ya medio novelista, y se saborea en él la influencia de Homero. Tucídides es dramático, y en él se percibe la concepción trágica de Esquilo. Jenofonte es memorialista y biógrafo.

125.—No podemos apreciar la arquitectura de la obra en

Hecateo, de quien sólo quedan fragmentos. En Herodoto, la arquitectura es precisa en los conjuntos, fluida y tolerante en los desarrollos y digresiones, a lo que debemos un singular sentimiento de las atmósferas. En Tucídides, la arquitectura es lineal y escueta, algo sacrificada a sus conclusiones como un verdadero razonamiento, como una ecuación despojada de los términos semejantes. En Jenofonte, el relato tiene la continuidad de la naturaleza y es, como decía Cicerón, más dulce que la miel.

126.—La moderna pedantería científica tacha en Herodoto las aficiones de cuentista popular, y la facilidad con que acepta a veces—no siempre—lo que refieren los extraños, y singularmente los egipcios que tan honda huella dejaron en los orígenes de la historia griega. Pero estas mismas condiciones de Herodoto nos permiten reconstruir, por la leyenda, una manera de verdad subjetiva que nunca nos daría el mero relato de hechos comprobados. Por otra parte, se censura en Tucídides la ocultación de las fuentes. Pero tal ocultación no pasa de ser una manera artística, un efecto de la agilidad de estilo, y no ha quitado la menor autoridad a su obra, porque ella misma tiene el valor de fuente reconocida y es notorio que Tucídides comprobaba antes de afirmar. También se le echa en cara el sustituir las pruebas documentales con oraciones y discursos ficticios. Pero este procedimiento simbólico, fundado en su concepción dramática, en su esfuerzo sintético, y en aquélla su filosofía que ve en las ideas la causa de los hechos, nunca falsea la interpretación, antes permite la más clara y rápida pintura de opiniones, motivos y caracteres. Mero artificio de la expresión, no hace el menor daño una vez que se le reconoce su valor metafórico. A través de este bello artificio, Tucídides logra, como se ha dicho, dotar de alma el cuerpo de la historia. Aun hay quien reclame a Tucídides el no haberse

adelantado unos veinticuatro siglos a su época: Tucídides, se dice, insiste en la voluntad heroica como motor histórico, en vez de adivinar las explicaciones materialistas. Y sin embargo, esta acusación, absurda en sí misma, tampoco lleva cuenta de algunos atisbos de Tucídides (§ 139). En cuanto a Jenofonte, lo perjudica el ser persona modesta, que no resiste la comparación con gigantes.

3.—*Contenido de la historia*

127.—Troya tuvo a Homero; Persia, en su grandeza, a Herodoto, y en su decadencia, a Jenofonte; el Peloponeso, a Tucídides. La obra de Herodoto, repartida por alguna mano posterior en nueve libros con los nombres de las nueve musas, se divide naturalmente en tres grandes secciones, cada una de tres libros: Primera tríada: remados de Ciro y Cambises y acceso de Darío. Segunda tríada: reinado de Darío. Tercera tríada: reinado de Jerjes. La primera se refiere principalmente al Asia y al Egipto; la segunda, a Europa ; la tercera, a la Hélade. La primera pinta el avance y el apogeo de Persia; la segunda, los fracasos persas en Escitia y en Maratón, y el fracaso griego en Jonia, época en que los destinos vacilan; la tercera, la derrota de Persia por los griegos. Cada uno de los nueve libros tiene una unidad interior: el primero corresponde a Ciro; el sgundo, a Egipto; el tercero, menos definido, a la revolución dinástica de Darío; el cuarto, a Escitia; el quinto, a la rebelión jónica; el sexto, a Maratón; el séptimo, a la invasión de Jerjes hasta la batall de las Termopilas; el octavo, a Salamina; el noveno, a Platea y Micala.

128.—Para Tucídides, acaso por razones del temperamento, la ántigüedad es de una pobreza desdeñable; las guerras de Troya y de Persia nada valen junto a las guerras

del Peloponeso, que han dividido a los griegos en dos bandos. Este es, a sus ojos, el asunto más digno de la historia. Y por cierto que le concede tanta importancia, que hasta llega a ser fatigoso en sus minuciosos análisis, en sus reflexiones estratégicas y políticas. Los contemporáneos sin duda encontraban en Tucídides enseñanzas que han perdido algún interés para nosotros. A nosotros el desenlace nos importa más que el proceso, y hubiéramos deseado que Tucídides no limitara tan rigurosamente su asunto. Su historia es una forma ejemplar, una demostración del método. ¡Lástima que sólo se haya consagrado al conflicto del Peloponeso! Una sumaria introducción nos lleva desde la Grecia de Minos a las guerras pérsicas. Pasa luego a los orígenes de la lucha entre Esparta y Atenas, con una exposición sobre el ensanche del imperio ateniense que precedió a este rompimiento, las negociaciones de la paz y la arenga bélica de Pericles. Y vemos después desarrollarse la pugna de diez años hasta la paz de Nidias. A continuación, con el incidente de Melos y la campaña de Sicilia, Tucídides escribe sus mejores páginas, las más animadas y patéticas, las más profundas. Y la obra se interrumpe, más que acaba, con la revolución ateniense de 411 A. C.

129.—Jenofonte escribe sus *Memorias* sobre Sócrates, el relato de las disidencias entre Ciro y Artajerjes, y la retirada de los diez mil mercenarios griegos a través del imperio asiático que ha comenzando a desmembrarse. Además, en sus *Hellenica*, toma la guerra del Peloponeso donde la dejó Tucídides, y nos conduce hasta Mantinea, no sin descubrir los puntos de vista espartanos de que se ha contaminado un tanto en su destierro, o que tal vez le eran impuestos por el régimen militar de Lacedemonia. Aunque se le juzgue como un discreto aficionado en filosofía y en historia, no hay que olvidar la utilidad de sus obras para sus contemporáneos y

aun para la reconstrucción ulterior de Grecia. Sus *Hellenica* completan el cuadro de la gran querella que despedazó la creciente unidad; sus *Memorabilia* ayudan a completar la imagen de Sócrates que nos da Platón (§ 145); su *Anábasis* fué el argumento probatorio de quienes pensaban, como Isócrates, que era llegado el instante de unir a Europa contra el Asia. En la fortuna del género biográfico y en las teorías sobre la educación del príncipe, Jenofonte resultó, sin proponérselo, más fecundo que Tucídides, el cual seguramente soñó que su obra podría ser manual de gobernantes.

4.—*La función y el método de la historia*

130.—Hecateo, gran viajero y sutil diplomático, recorría una vez la Tebas egipcia. Tuvo la mala ocurrencia de jactarse, ante aquellos adustos sacerdotes, de que el fundador de su familia era un dios, del cual sólo le separaban unas quince generaciones. ¡Pobres niños, estos griegos alborotadores! Los sacerdotes le dieron una lección provechosa, cuyos frutos va a cosechar la mente griega como nunca soñó en cosecharlos la egipcia. Le mostraron su galería de estatuas sagradas. Allí se admiraban las efigies de trescientos cuarenta y cinco sacerdotes: otras tantas generaciones, puesto que la dignidad era hereditaria. Ninguno de ellos había sido un dios, ni podía preciarse de ascendencia divina. Hacía ya mucho, mucho tiempo, que los dioses habían abandonado la costumbre de pasear por la tierra. ¿Adivináis la emoción de Hecateo? "Sin duda —dice Gomperz—fué como si el techo de aquella sala se elevara hasta perderse en las regiones celestes. El dominio de la historia humana crecía desmesuradamente, al paso que se restringía el dominio de las intervenciones divinas". De tal emoción nace la historia como hoy la entendemos. Luego hay

que explicar lo humano por el hombre j hay que pedir a la poesía cuenta estrecha de aquel constante traslado hacia el cielo de las cosas terrestres. Tal es la función de la historia. La motivación debe buscarse más acá del mito antropomórfico, y cuando sea posible, debe emanciparse del recurso a la providencia. No lo logra siempre, claro está, pero éste será su sentido.

131.—La depuración es paulatina. En Hecateo hay arbitrariedad; a veces, como también lo hará Herodoto, sustituye simplemente una fábula por otra. En Herodoto la duda suele pegar fuera del blanco: objeta lo aceptable, admite lo inaceptable; y además, no se libra fácilmente de las interpretaciones providenciales: lo inspira cierta noción compensadora de la justicia inmanente, cuyos ritmos pueden abarcar varios siglos. En Tucídides la amputación llega a la estrechez. Y si Jenofonte no pierde pie, es porque nunca pretende levantarse del suelo, ni va más allá de lo que alcanzan sus ojos.

132.—Las *Genealogías* de Hecateo desatan en sus primeras palabras el movimiento de la historia: "Hecateo de Mileto habla así: Cuento lo que me parece verdadero. Porque los helenos hacen demasiados discursos y, en mi sentir, ridículos". No es posible, afirma, que Heracles, según se pretende, haya conducido sus bueyes orbados hasta las tierras de Gerión el eritreo, allá vagamente situadas entre Micenas y España. Lo probable es que algún monarca Gerión haya reinado hacia el Noroeste de Grecia, por el Epi-ro, donde la tierra es "eritrea" o rojiza, y es famosa por sus buenos toros. También las desorbitadas narraciones de la guerra troyana son increíbles. El Cancerbero—no sabemos por qué—debió de ser una terrible serpiente del Tenaro, transformada en monstruo por el recuerdo. El método de Hecateo, más que filosófico, es un método comparado de mitología, historia y

etimología geográficas.

133—Los metodologistas modernos consideran a Herodoto como el creador de la historia narrativa, y a Tucídides como el creador de la historia pragmática (título que más tarde reclama para sí Polibio), y reservan para las propias obras modernas el terrible nombre de historia genética. De la historia pragmática dijeron los humanistas que era la "magistra vitae" (§ 479).

134.—Herodoto traza cuadros sociales y busca las causas de los hechos. Se ha dicho que la guerra de Persia es el choque inicial que pone en marcha, desde el modesto Helánico de Lesbos, la literatura histórico-política y la curiosidad por saber lo que pasa fuera de Grecia. Carón de Lampsaco y Dionisio de Mileto se ocupan de las cosas persas; Jan to escribe sobre los lidios en lengua griega. Para Herodoto, la guerra de Persia no es más que la forma actual de un conflicto tradicional entre el Oriente y el Occidente. Para buscar sus orígenes, remonta hasta la guerra de Troya. Pero ésta no es una primera causa: hay que remontar todavía más. El rapto de Elena es un nuevo rapto dentro de una serie de desquites, ante casos de denegada justicia y falta de restitución. No basta saber lo que sobre esto dioen los griegos, y singularmente estos atenienses a quienes ama, pero cuyo engreimiento reconoce. Hay que escuchar con ecuanimidad a los extraños y aun a los adversarios: fenicios, egipcios, persas. Por suerte la opinión griega es liberal, sabrá resistirlo. El rapto de Elena es explicable cuando recordamos los raptos de Ío, de Europa, de Medea. Procedamos a la reducción mitológica; quitemos de enmedio a los héroes sobrenaturales, los parentescos con el sol, los celos entre dioses, las metamorfosis zoológicas. Aquí se trata de aventuras entre hombres, de trastadas que se hacen entre sí mercaderes fenicios, piratas cretenses y mercenarios griegos. Los troyanos devolvieron simplemente golpe por

golpe. Además, sería absurdo que hubieran consentido en ensangrentar su suelo por tantos años sólo por no restituir a una mujer, así fuera la más hermosa. Sin duda tienen razón Hecateo y Estesícoro en su *Palinodia:* es muy creíble que, durante la guerra de Troya, Elena no fuera restituible porque estaba ausente y refugiada en Egipto junto al hospitalario rey Proteo. Hay que entender las cosas. No significa esto que aceptemos a ojos cerrados todo lo que cuentan los bárbaros. Mucho hay que decir, por ejemplo, sobre esa leyenda egipcia de las dos palomas negras, que respectivamente fundaron los oráculos en Amón y en Dodona. Las palomas no son más que dos fenicias raptadas y luego vendidas al extranjero. No hay aves que hablen. Como esas esclavas ignoraban el habla del lugar, su extraño lenguaje se comparó con el trino de los pájaros; y si se afirma que eran negras, ello se debe al origen egipcio de la leyenda. Anaximandro, Jenófanes y los mismos egipcios nos han enseñado a interpretar los mitos. Los númenes homéricos tienen un significado menos rico que los principios meteóricos de los persas. ¡Ah, sí! Pero de repente este maestro del buen sentido afloja las resistencias, y deja entonces pasar especies tan maravillosas que aun se ha pretendido explicar estos pasajes atribuyéndoles una fecha anterior a la madurez de su criterio. Las serpientes aladas de Arabia le parecen una patraña, pero no así el ave fénix que renace de sus cenizas, ni las hormigas gigantes de la India que amontonan arenas de oro. Otras veces, da en componendas, como en aquella teoría del doble Heracles, el divino y el humano, con la cual fundó, sin saberlo, un método para resolver las contradicciones, método de que abusará la crítica más tarde. Finalmente, aunque se burla del río Océano que, según Hecateo, rodea la tierra, se deja todavía arrastrar por las simetrías geográficas, y afirma el paralelismo del Danubio y del Nilo, por la sencilla razón de que son los mayores ríos de

que tiene noticia.

135.—A veinte años de distancia, y parecen mil, Tucídides contrasta con Herodoto por su método descarnado y sobrio; tan ceñido al tema, que en él se entiende mejor la función de la historia como consecuencia directa del asunto. Su mentalidad es de ateniense, no de provinciano. Demuestra, no divierte. Ha roto, decididamente, con la superstición y los mitos. No se ocupa del más allá. Sus predecesores, dice con desdén, escribían la historia para el placer del oído, como se escribe la poesía. Herodoto interroga el pasado, y tal vez por eso no logra purgarse de la leyenda. Tucídides explica el presente, y su referencia al pasado es suscinta, mínimo punto de apoyo para el argumento. Suele usar del razonamiento inverso, y entonces infiere el pasado por el presente. Se acerca a su obra con la espada de la prueba histórica en la mano. Le importan los hechos contemporáneos, pero prescinde de lo que es familiar a todos, y a los que vinimos después nos deja un poco sedientos. Nos da la historia de una guerra, cuando nosotros hubiéramos preferido la historia de una civilización. La oración que pone en boca de Pericles, síntesis de Atenas, nos hace lamentar aún más lo que calla. Contenta el espíritu lógico, no da suficientes elementos para una reconstrucción social, y menos aún se preocupa de ser ameno. Maneja sus materiales con geometría acabada. "Anaxágoras de la historia", le llamó Ottfried Müller. Es imparcial: no oculta los errores de Atenas. O si preferís, puede ser parcial, nunca pérfido. Como toda la inteligencia griega de su tiempo, rechaza el imperialismo y abomina de la demagogia. Es sintético basta llegar a la abreviación cronológica, y también a la interpretación por la síntesis. En materia de cronología, se conforma con la práctica de partir el año en veranos e inviernos: los veranos para la acción bélica, los inviernos para la política bélica. En materia de interpretación por la síntesis,

descubre la continuidad entre sucesos que a sus contemporáneos aparecen como casos aislados. Entre el abandono excesivo que le precede y el excesivo primor que le sigue, Tucídides representa, a pesar de las oscuridades y singularidades que se le han notado y que acaso sean inherentes a su lengua, la verdadera entereza clásica. Ciertas extrañezas y contradicciones deben atribuirse al hecho de que la obra quedó en elaboración, y luego ha sufrido los deterioros del tiempo.

136.—En el ciclo de la historia política a que pertenece Tucídides, deben contarse las numerosas monografías que aparecen hacia fines del siglo V A. C., donde afirman las autoridades que se descubren por igual los esfuerzos del método y los desahogos del temperamento. Así en aquel opúsculo del "Viejo Oligarca", *Sobre las Constituciones Atenienses*, cuadro social de alto relieve, que establece una relación entre la potencia marítima y la democracia, y en que el odio y la admiración por el adversario afinan el criterio del autor a tal punto que le permiten prever las causas de la futura ruina de Atenas.

5.—*La crítica literaria en la historia*

137.—Las explicaciones precedentes describen en parte, y en parte nos lo hacen prever, lo que fué la crítica en la pluma de los historiadores. Hemos tenido que ir a buscarla fuera del campo de la literatura, y los resultados son escasos. Pero también se aprecian las cosas por el esfuerzo con que se obtienen, concepto de la estimación deportiva. Algunas observaciones más completan ahora nuestro examen.

138.—Los tratos de Herodoto con la poesía no se limitan a su innegable familiaridad con los poemas homéricos. A lo largo de su obra pueden espigarse alusiones o reminiscencias

de unos quince poetas: Hesíodo, Aristeas, Esquilo, Arquíloco, Solón, Alceo, Safo, Simónides, Píndaro, Anacreonte, Teognis, Frínico y hasta Esopo y las máximas de Epicarmo. Pero sus investigaciones lo llevan de preferencia a la fuente épica. Niega la antigüedad fabulosa de este ciclo poético, y declara terminantemente que Homero y Hesíodo datan, a lo más, de cuatro siglos. No se funda en consideraciones literarias, sean de orden espiriritual, lingüístico o estilístico. Más bien—hay que confesarlo—se detiene en consideraciones históricas bastante superficiales. Por ejemplo: a Homero, además de las dos grandes epopeyas, se le atribuían los *Cypria* y los *Epigoni*. Pues bien: Herodoto duda de la atribución de los *Epigoni;* y en cuanto a los *Cypria*, la rechaza rotundamente porque, en la versión que él conoce, se dice que Paris, al dejar Esparta, embarcó para Troya, en tanto que en la *Ilíada* expresamente se declara que embarcó para Sidón. Más hondo no cala su crítica. Añádase a esto un poco de dialectología y etimología de segunda mano.

139.—Tucídides, de quien se nos ha dicho que todo lo atribuye a la voluntad arbitraria de los hombres y que olvida las determinantes económicas (§ 126), es sin embargo el primero a quien se le ocurre explicar la larga duración del sitio de Troya por las dificultades de los aqueos para hacer llegar sus provisiones desde tierras distantes. Cierto, cuando interroga la poesía lo hace con estricto apego a sus propósitos. Los feacios son para él un pueblo histórico; los catálogos homéricos le sirven de documentos. Si los jefes aqueos consienten en acudir a la campaña de Troya—explica—no es que los ligara un juramento con el padre de Elena, sino que ceden a la prepotencia de Agamemnón. Cuando Telémaco, en la *Odisea*, contesta a Néstor que uno de los fines de su viaje es la piratería, Tucídides no pestañea, a diferencia de los alejandrinos, que partirán cabellos en dos para encontrar una

interpretación noble en este pasaje. Tucídides sabe bien lo que era la rudeza de los tiempos heroicos; y más de una vez, para entenderlos, ha acudido—primera aplicación del método antropológico—a las costumbres de los salvajes. El pasado no es a sus ojos la fuente de la sabiduría, aun cuando se trate del pasado de su propio pueblo. En su reacción ante el entrometimiento de la poesía en la historia, hace decir orgullosamente a Pericles que la gloria de Atenas no necesita de Homero. Algo ha cambiado desde el siglo anterior. Entonces hubo quienes se atrevieran a adulterar el texto de Homero, para justificar con tan alta autoridad las ambiciones imperiales de Atenas (§ 19). Homero, pues, provoca de dos modos el nacimiento de la crítica: de modo positivo, sirviendo de base a la enseñanza y a los ejemplos poéticos; de modo negativo, como tema de reacción para filósofos e historiadores.

140.—La épica ha decaído. La lírica ha tramontado su culminación. La poesía se hospeda en el teatro por algún tiempo. Para los días de Aristóteles, legislador de la dramática, también la tragedia habrá capitulado. Pero la madre y la hija—como dice Murray—, el ditirambo y la Nueva Comedia, continúan floreciendo.

IV. SOCRATES O EL DESCUBRIMIENTO DE LA CRITICA

I.—*La reconstrucción de Sócrates*

141.—Sócrates no escribió una palabra. Se le reconstruye, como a través de una clave de parrilla, por entre las líneas de Platón, Aristófanes, Jenofonte, Aristóteles y aun Diógenes Laercio, aparte de otras referencias desperdigadas. Las máximas de Confucio, su pariente lejano, se transmiten como textos incorruptibles. En cambio, los enseñamientos de Sócrates, al pasar de él a sus discípulos y luego a los discípulos de éstos, se fueron enturbiando con nociones ajenas. En los redibujos constantes, se desvirtúan los rasgos de Antinoo. Además, los documentos para la reconstrucción del Sócrates filósofo admiten algunas objeciones; y para la reconstrucción del Sócrates crítico son insuficientes.

142.—Platón tiene mucho que decir por su cuenta. Es de temer que use del nombre de Sócrates como un mero seudónimo. A ello pueden inducirle varios motivos: 1º el poner su obra bajo la autoridad de su maestro, como bajo un genio tutelar; 2º la práctica invariable de transportar sus diálogos al pasado, a los días felices de su juventud, en que Sócrates florecía; y 3º el deseo de incorporar los diálogos, por fuerza, del hábito, en el modelo vivo de quien aprendió la arquitectura dialéctica y aquel modo de comunicar las

doctrinas en forma de conversaciones.

143.—Es evidente que Platón no retrata a Sócrates cuando lo hace discutir doctrinas que éste no llegó a conocer en vida. En el *Teeteto*, por ejemplo, se discute a Antístenes, aunque sin nombrarlo. Para justificar el anacronismo, Platón se vale de un subterfugio: imagina que Sócrates tuvo noticia de tales doctrinas por la revelación de un sueño. Es también evidente que el empeño de deslindar a los sofistas y a Sócrates, quien pasaba por sofista ante la opinión corriente, no podría llevarse a cabo sin ejercer sobre el original una delicada violencia. Finalmente, a medida que madura su propio sistema, Platón va disponiendo de Sócrates con mayor libertad.

144.—Pero no siempre ha sido así. En la *República*, quince años después de la muerte de su maestro, Platón no ha alcanzado el vértice de su filosofía personal. En los llamados "diálogos socráticos" de la primer manera, es un simple expositor de Sócrates según él mismo lo declara. Predomina aún el Platón literario, y la elección misma de la forma no es indiferente a su pensamiento. Téngase en cuenta, además, que Platón participa de aquel don shakespiriano de confundirse con sus personajes. Teatro de la filosofía el suyo, un comentarista español del Quinientos incurre en el docto desvío de considerarlo como drama. Así, se pliega al estilo de sus personajes, según acontece al mismo Aristófanes a pesar de su intención caricaturesca (§ 213). Platón rebate a los solistas, pero nadie ha puesto en duda que nos dé una idea bastante aproximada sobre los discursos de Protágoras. Cuando se propone, pues, retratar a su Sócrates, sin duda lo hace con mayor miramiento. Y la *Apología* merece sin duda el mayor crédito, puesto que está destinada a explicar y a defender a Sócrates ante el juicio de la posteridad. Aunque el propio Platón reclama cierta libertad para sus diálogos y declara no sujetarse al apego histórico, su testimonio sobre

Sócrates ofrece, pues, garantía de autenticidad suficiente.

145.—Persona relativamente humilde es Jenofonte, en cuyas obras (las *Memorabilia*, la *Apología*, y mucho menos *El Económico* y el *Symposio)* suele buscarse otro retrato de Sócrates. Jenofonte no es creador de filosofía. No adorna su modelo con atributos de la propia minerva. No se nota en su pensamiento—al contrario—aquella virtud inventiva que transforma inconscientemente las imágenes. Ya hemos visto con cuánta mesura procede como narrador (Cap. III). Esto llevaría a la conclusión de que su retrato de Sócrates puede ser más fiel que el de Platón. ¿Por qué? Defendámonos de esta conclusión apresurada, tan al gusto de los críticos del siglo XVIII. Por una parte, no es sostenible que el menos dotado entre los discípulos y el que menos frecuentó al maestro haya sido el más capaz de entenderlo. Por otra parte, consta que a veces lo falsea. Le atribuye cierta conversación con Critóbulo que resulta cronológicamente imposible. Le atribuye sus propias observaciones de viajero y mercenario sobre los negocios de Persia, sobre la estrategia en el Asia Menor, sobre cuestiones de agricultura que no parecen haber preocupado a Sócrates ni poco ni mucho. Por último, interesado en defenderlo contra las acusaciones de sus enemigos políticos, se deja fuera toda referencia al sentido literario de Sócrates, que es lo que aquí nos incumbe. En cuanto a sus relatos sobre los encuentros de éste con escultores y pintores, aunque aprovechables hasta cierto punto, parecen levemente tocados de influencias cínicas (§ 172, 178-3º, 270 y 398).

146.—De Aristófanes hay que decir que su cómico retrato de Sócrates sólo pretende provocar las risas del público, demostrándonos que un loco hace ciento. Es la obra desenfadada de un muchacho que busca, más que la interpretación verdadera, el éxito inmediato, exhibiendo en

situación ridicula a un personaje muy zarandeado y discutido y al que todos conocían en Atenas. A decir verdad, aunque el singular filósofo que nos presenta en *Las nubes* se llama Sócrates, los rasgos que le atribuye y de que hace mofa—el Torbellino que ha destronado a Zeus, la suspensión en el cesto colgado a cierta altura para disfrutar del aire sutil, la diosa Respiración invocada por sus secuaces, las nubes narigudas para mejor absorber los espíritus del éter—parecen más bien una caricatura de Diógenes Apoloniata. Esto se explica tal vez porque Aristófanes se refiere aquí al Sócrates de la primer manera, y no al que llega hasta nosotros (§ 219).

147.—Contra el testimonio de Aristóteles lo menos que puede argüirse es la distancia. Hacía treinta años que Sócrates había desaparecido, cuando, a los dieciocho de su edad, Aristóteles aportó por Atenas. No es extraño que tal testimonio se preste a interpretaciones encontradas. Aristóteles niega a Sócrates toda relación con la teoría platónica de las ideas—o de las formas, como debiera decirse—, y hay autoridades contemporáneas que atribuyen al propio Sócrates semejante teoría. Ella significa una distinción entre la realidad absoluta, que es el objeto mental, y el mero remedo que viene a ser el objeto sensible; y significa también una extensión del pitagorismo desde el campo de la matemática al de la ética y la estética. Nadie discute, sin embargo, la diferencia entre la comunión de las formas dentro del mundo sensible, de que habla Sócrates, y la comunión de las formas dentro del mundo inteligible, de que habla Platón. En suma, Aristóteles se refiere a Sócrates muy de pasada, fundándose sobre todo en Platón, y tampoco nos da luces sobre lo que pudo ser el Sócrates crítico.

148.—En cuanto al tardío Diógenes Laercio, el buen coleccionador de anécdotas y dichos agudos, nos ofrece un Sócrates reducido a las ocurrencias de un Esopo, simpaticón y

estrafalario, pero sin profundidad ni relieve.

149.—A los anteriores testimonios puede ahora añadirse un fragmento del *Alcibíades* de Esquines, obediente discípulo de Sócrates.Tal fragmento corrobora de modo general la imagen que nos da Platón, y además, nos muestra al maestro preocupado—aunque os parezca anacronismo—de convertir almas, en el sentido que luego explicaremos.

150.—Trabajando sobre estos testimonios y buscando sus coincidencias, se ha logrado figurar la persona de Sócrates—tan mordiente—y se ha intentado restaurar el contorno de su filosofía. Más difícil es restaurarlo como crítico literario. En él importaba mucho más la conducta, importaba mucho más la doctrina ética, que todos los pasajeros accidentes de su enseñanza oral y las eventuales alusiones a los ejemplos poéticos. Ni vamos a contar su vida una vez más, ni menos a exponer su filosofía. Pero como de todo ello depende lo que sabemos de su crítica, con todo ello nos atreveremos un poco.

2.—*Sócrates y los sofistas*

151.—Sócrates, sin remedio, tiene que entenderse en relación con los sofistas. Es su hermano enemigo. Si los físicos se plantaron ante el mundo con un absoluto candor, como verdaderos teóricos que eran, los sofistas—y de aquí la riña ejemplar entre unos y otros—se plantan ante el hombre, y descubren, en la plaza pública, "coram populo", los efectos que sobre nuestra vida pueden tener las lucubraciones secretas del gabinete. Si aquéllos fueron osados para concebir el universo, éstos lo son para verificar en el alma humana las consecuencias de las grandes concepciones universales. Y las consecuencias, en sus manos, acabaron en desencanto. Al juntar los haces dispersos de la filosofía, concluyeron que aquella red trabajosamente urdida captaba la nada. Pusieron

en duda el problema epistemológico, dudaron del conocer; hasta del ser dudaron. Meliso niega validez a la percepción sensible. Gorgias llega a decir: "Nada existe, y si algo existe no podemos saberlo, y lo que podemos saber tampoco podríamos comunicarlo. El ser y el no-ser se confunden". Buscaron entonces un asidero en la palabra, confundiéndola con el pensamiento, tal vez para cuajar en formas el último residuo posible de realidad, a través de aquella máxima de Parménides que anuncia ya a Descartes: "Pensar y ser son la misma cosa". Se debatían en un laberinto sin salida. Es inicuo acusarlos de inmoralidad práctica. No lo es tanto el asegurar que desorientan la brújula de la ética. La teoría moral de Protagoras se resiente de su dirección retórica: pide amparo a las figuras del discurso (§ 97).

152.—Pues bien: Sócrates procede de la sofística en cuanto es un humanista, en cuanto enfoca hacia el hombre el fuego de la filosofía; pero se aleja de ella en cuanto se ha emancipado de la superstición verbal. No era retórico, no era gramático. También ha roto con los sistemas, y ha vuelto al sentido común por la senda de la ironía, por donde se aleja de los físicos. Si teóricamente el primer acto de la sofística es la conciliación de sistemas, el segundo es el escepticismo y el tercero es el socratismo.

153.—Aun puede advertirse que hay entre los epígonos de Sócrates una nueva hornada de sofistas. No todos encuentran la ruta ascendente de Platón. No aprovecha a todos la lección de Sócrates. Platón acababa de nacer o era un niño, cuando ya se representaban comedias contra los sofistas de la primera época: *Los convidados de Heracles* y *Las nubes* de Aristófanes, los *Aduladores* de Eupolis. En esta reacción del sentido popular contra la antigua sofística, el mismo Sócrates va embarcado, aunque Aristófanes no lo haya entendido o no haya querido entenderlo. En todo caso, aquellos sofistas de la

primera época nada sabían de la maña dialéctica con la cual Sócrates venía a demolerlos: no eran dialoguistas, sino oradores. Pero hay también otros sofistas ya postsocráticos. Platón lanza contra ellos sus más acerados dardos en las obras de su vejez: el *Sofista*, el *Eutidemo*. Estos son ya hijos protervos de Sócrates, educados en su dialéctica. No se trata ya de Protágoras, Hipias, Pródico; sino de Antístenes y su grupo. Aristóteles hasta llega a oponer el ejemplo de Protágoras contra estos sofistas de nuevo cuño. Sócrates, en el camino de la sofística, es una encrucijada salvadora; pero como toda encrucijada, está sobre el camino. La línea que llega hasta Sócrates se bifurca en él: a una parte van Platón y Aristóteles; a otra, Aristipo, Antístenes, Euclides de Megara. Dígase en buen hora que aquélla es la familia legítima y ésta la descendencia espuria. La sentencia es difícil. Ante estas divergencias entre los discípulos, Gilbert Murray afirmaba rotundamente que Sócrates no fué jamás comprendido.

CORRECCIONES IMPORTANTES

Página 28, línea 3, dice: encuentra la; debe decir: *encuentra en la;* p. 31, 1. 28 y 29, debe cambiárselas de lugar; p. 61, 1. 19, dice Protágiras; debe decir: *Protagoras;* p. 80, 1. 2, dice: orbados; debe decir: *robados;* p. 92, 1. 8, dice: ella; debe decir: *la sofística;* p. 120, 1. 12, debe tacharse toda la línea; p. 126, 1. 2, dice: "chatharsis"; debe decir: *"catharsis";* p. 126, 1. 4, dice: dice a su; debe decir: *dice su;* p. 138, 1. 3, dice: costumbre; debe decir: *costumbres;* p. 151, 1. 29, debe sustituirse así toda la línea: *propones entonces robarme toda la tragedia? Si te me llevas todo;* p. 152, 1. 24, dice: probervio; debe decir: *proverbio;* p. 161, 1. última, dice: concepto sólido; debe decir: *concepto del sólido;* p. 167, 1. 10, dice: autodidacta; debe decir: *autodidacto;* p. 168, 1. 24, dice: aflixión; debe decir: *aflicción;* p. 175, 1. 6, dice: Se le; debe decir *Se la;* p. 175, 1. 14, dice: arpas; debe decir: *arpas y;* p. 178, 1. 17, dice: Pitágoras?; debe decir: *Protagoras?* p. 179, 1. 11, dice: nosotros; debe decir: *nosotros y;* p. 194, 1. 21, se deben suprimir los corchetes y los puntos suspensivos; p. 208, 1. 13, dice: hace; debe decir: *hacen;* p. 215, 1. 7, dice: agobia; debe decir: *agobian;* p. 242, 1. 28, dice: los; debe decir: *las*; p. 272, 1. 12, dice: apegado; debe decir: *apegada;* p. 321, 1. 27, dice: hemos; debe decir: *vemos;* p. 328, 1. 7, dice: regatas: debe decir: *regatos;* p. 335, 1. 21, dice: mutilidad; debe decir: *mutilada.*

154.—Pero ¿no es lo propio de Sócrates el desarrollar la tendencia de cada uno, sin imponerle nunca un sistema?

¿Qué otra losa ha sido el socratismo, sino una mayéutica del alma? ¿Es lícito sospechar, con Murray, que Sócrates tampoco se entendió a sí mismo, a pesar de toda su insistencia en buscarse? Parece exagerado. Para mejor desentrañar la esencia del socratismo hay que ir a la teoría del alma y a la teoría de la ética. La relación de Sócrates con la sofística era meramente funcional: nunca bastaría para explicarlo.

3.—*Sócrates y su misión*

155.—El ambiente filosófico de Atenas en tiempo de Pericles ha sido cultivado por Anaxagoras y por Zenón de Elea, aquel discípulo de Parménides que convence mediante la reducción al absurdo. Por referencias del viajero Ion de Quíos, se sabe que el joven Sócrates comenzó sus estudios filosóficos bajo la dirección de Arquelao, discípulo de Anaxágoras y primer filósofo ateniense; y se sabe que el joven Sócrates andaba por Asia Menor en compañía de su maestro hacia la época del sitio de Samos (§ 32). Platón asegura que Sócrates tuvo más tarde contactos con Parménides y con Zenón, de quienes se percibe la influencia en su dialéctica. Parece ya probado que conocía también los misterios de las sectas órficas y pitagóricas. Esquines de Esfeto, en su *Telauges*, nos habla de un Sócrates asceta al estilo de los pitagóricos, que bien puede ser el Sócrates aristofánico, el Sócrates que vivía asociado con un grupo de estudiosos, el Sócrates de la primer manera, oscurecido ante la posteridad por el Sócrates de la segunda manera; aquel joven Sócrates, en suma, a quien atacaba el sofista Antifón diciendo que conducía a sus adictos a una vida miserable, y que hacía muy bien en no cobrar honorarios por tan tristes lecciones.

156.—Pero la ironía y la independencia pronto alejarán a Sócrates de este trabajo regular entre asociados, que tiene

apariencias de escuela. Cuando Sócrates descubre su verdadera misión, se convierte en el filósofo que la posteridad conoce: el de la media calle, la palestra, el gimnasio, el banquete y los platanares de Iliso; en el hombre que busca el alma del prójimo dialogando con el primero que encuentra, y obligándolo, mediante su esgrima de interrogatorios, a traer al plano de la conciencia todos sus impulsos, a confesarse a sí mismo todo lo que de sí mismo sabe, a pasar por la criba de la razón—terrible tortura—todos sus estímulos mentales y sentimentales.

157.—¿Cómo descubrió Sócrates el sentido de su misión? Querefón preguntó al oráculo de Delfos si había alguien más sabio que Sócrates, lo que desde luego prueba que Sócrates había alcanzado gran crédito aun antes de su culminación. El oráculo contestó que Sócrates era el más sabio. Tal fué el aviso del destino. Porque la ironía de Sócrates no le consiente admitir de buenas a primeras una. sentencia tan halagüeña. En vez de contentarse con la palabra del dios, Sócrates pretende rebatirla: él no puede ser el más sabio, él siente que no es del todo sabio. Y en el afán de comprobarlo, se pone a interrogar a los que pasan por sabios y están satisfechos de serlo. En el origen de la mayéutica o parteo del alma, hay una encuesta irónica, provocada por una imprudencia divina. He aquí a Sócrates instalado en la actitud crítica por excelencia ante las obras y los pensamientos ajenos. La investigación lo llevó a un resultado negativo: los que creían ser sabios no lo eran de verdad. Sócrates, en cambio, sabía bien que él nada sabía: luego ésta era su superioridad innegable. Aunque la crisis de Sócrates puede situarse en ese instante, que más o menos corresponde a su acmé o a sus cuarenta años, esta historia del oráculo, que Platón recogió de labios de su mismo maestro, no pasa de ser una parábola, una explicación elegante proporcionada por un hombre poco dispuesto a

revelar los secretos de su corazón ante un tribunal de jueces hostiles y mediocres. Consta, sin embargo, que en plena guerra del Peloponeso, en el campo de batalla de Potidea, acaso ante el espectáculo de las violencias, el soldado Sócrates, el hoplita conocido por su sereno valor, cayó en un largo trance de veinticuatro horas. He aquí el relato que el *Symposio* de Platón ha puesto en boca de Alcibíades, compañero de armas de Sócrates:

158.—"En la expedición de Potidea—dice en sustancia—servíamos juntos y comíamos a la misma mesa. No había otro como él para resistir las fatigas. Cuando nos cortaban las comunicaciones como suele suceder en campaña, y nos quedábamos sin comer, nadie valía nada junto a la resistencia de este hombre *(¿Advertís, aquí las ventajas de la educación pitagórica?)* Y cuando, al contrario, abundaban las provisiones, nadie las disfrutaba mejor. En la bebida especialmente, a todos nos llevaba la delantera, aunque sin embriagarse nunca *(¿Advertís ahora, una curiosa mezcla entre la paciencia de los cínicos y la sensualidad de los drénateos?)* También conllevaba a maravilla el rigor de aquellos inviernos: cuando todos se arropaban y se envolvían los pies, él salía con un ligero manto y andaba descalzo entre la nieve, irritando y humillando a los veteranos. Pero basta de esto. Quiero narraros

otras hazañas de tan alto héroe.
(Odisea).

"Un día, concentrado desde el amanecer en sus reflexiones, se quedó de pie, inmóvil, fijo en un sitio, sin duda buscando algún pensamiento que no acababa de entregársele. Llegó el mediodía. Todos se interrogaban con la mirada, comentando el caso: "¿Has reparado en Sócrates? No se ha movido desde la madrugada. Está meditando". Cuando, al cabo, cayó la tarde,

algunos, después de cenar, como era verano, transportaron al aire libre sus catres de campaña, y desde allí seguían observando a Sócrates, que se pasó la noche inmóvil. Pues bien: figuraos que así se quedó hasta el nuevo sol. Y luego, hizo sencillamente sus oraciones matinales, y se alejó de ahí como si nada hubiera pasado".

De este trance data el descubrimiento de la misión socrática, vela de armas del espíritu, larga centinela de la meditación junto a la sombra de una lanza, que va girando por el suelo a manera de reloj solar. Tal misión, en el lenguaje moderno lo mismo que en el antiguo, se reduce a la "cura de almas". La expresión no nos sobresalta hoy en día. Para los atenienses del siglo V A. C., esto de tomar cuidado con el alma debió de sonar muy extraño.

4.—*Sócrates y el alma*

159.—Pero el alma, la "psique", ¿no era ya una palabra tradicional y de uso frecuente en la literatura? La palabra, sí: no el concepto socrático, no la noción de que el alma fuera algo propio y confiado a nuestras precauciones. Unas veces, se la consideró como aquel soplo o aliento vital que escapa por la boca del moribundo, energía que la naturaleza presta al ser y que este devuelve al cerrar su ciclo biológico. Otras veces, se la consideró como la sede de lo que hoy llamamos subconsciencia, asiento profundo del yo. Pero nunca antes de Sócrates se vió en el alma la conciencia alerta del individuo, nutrida de su saber y de su sentido moral. Acaso cuando Aristófanes presenta al filósofo divagando sobre el soplo y el aire no entendía o fingía no entender que ya se trataba de otra cosa.

160.—Los jonios orientales han entrevisto esta alma, pero nada más la han entrevisto. Anaximenes la confunde con

aquél su aire, esencia de todo lo que existe. El alma, para Anaximenes, nos viene de afuera, nos entra y sale con la respiración. "Partícula del dios" dice Apolonio, que nos es prestada y arrebatada. Los jonios occidentales, los pitagóricos sobre todo, la consideran como un dios caído por castigo en la cautividad de la carne. Hay, pues, que purificar y redimir a este dios adentro de nosotros mismos, para así liberarlo de una reencarnación ulterior: la preocupación esencial de los budistas. Mientras vivimos, el dios duerme, o sólo se revela en uno que otro sueño prof ético: el sueño premonitorio de la psicología moderna. Esta alma dista mucho, pues, de confundirse con la conciencia.

161.—Pero los atenienses no estaban aún familiarizados con ninguna de estas nociones. Sócrates lo estaba, y no le contentan. Su doctrina identifica el alma con el yo consciente, y su misión consistirá en elevarlo. Supera, así, la grosera interpretación de los orientales, y tiende un puente sobre el abismo entre la religión y la ciencia, abismo que fué tan funesto para los pitagóricos. De suerte que, si hemos visto ya cómo Sócrates se aleja de los sofistas al emanciparse de las supersticiones verbales, y de los físicos al abandonar los rigurosos sistemas que parecen geometrías del espíritu, ahora vemos que da un paso más en la senda propia (§ 152). Los físicos entregaban a la naturaleza o al dios el cuidado del alma, o sólo concebían medios místicos y no racionales para cultivarla. La purificación pitagórica era un rito, mucho más que un ejercicio espiritual. Entre lo uno y lo otro media la diferencia que va de un bautismo a un catequismo. Sócrates inaugura la exhortación, que de él aprenderán todavía los padres de la Iglesia, así como el Catolicismo aprenderá de él a estimar las prácticas confesionales a modo de grados de salvación. Y en Platón, la teoría socrática del alma se desarrollará finalmente en una teología.

5.—*Sócrates y la moral*

162.—Sócrates, aunque naturaleza religiosa, no llega a la teología. Le interesa, sobre todo, el hombre. Que el hombre se conozca a sí mismo, y luego se conduzca. En este sentido, se ha afirmado de él con certeza: 1º Que es el fundador de la ciencia moral, antes de él reducida a máximas poéticas o a intentos inconexos. La teoría de la "corrección" en Protagoras, resulta superficial y arbitraria junto a la concepción de Sócrates (§ 97 y 151). 2º Que el objeto de la ciencia moral es, para Sócrates, la determinación de conceptos e ideas generales. 3º Que tales conceptos son de orden práctico, y en modo alguno metafísicos como lo pensaba Fouillée.

163.—Aristóteles dice textualmente que de Sócrates proceden el discurso inductivo y la definición de conceptos generales. No se trata aquí de la inducción objetiva sobre hechos experimentados, y con miras a la proyección de leyes fenomenales, tal como hoy la entendemos; sino de aquella inducción sobre los hechos no aplicada a la naturaleza, antes a la determinación de los conceptos mismos. De suerte que inducción y concepto son aquí dos partes de un proceso lógico. A esta inducción conceptual suele hoy llamársela generalización, aunque tal palabra ha llegado a significar muchas cosas.

164.—La ciencia de Sócrates acaba, pues, en las definiciones, como lo explica Brochard, y ni siquiera llega siempre a las conclusiones. Este inquietador espiritual, a quien el dios puso sobre la ciudad para estremecerla y excitarla "como puso al tábano sobre el caballo", examina y revuelve definición tras definición en los diálogos platónicos del *Laques*, el *Primer Hipas* o el *Protagoras*, y aun en el *Teeteto*. Pero deja en suspenso los problemas, como si le

importara mil veces más plantearlos que resolverlos. Brochard se atreve a lanzar la palabra "impotencia". Volvamos a la parábola del oráculo: Sócrates sólo pretende saber que nada sabe, y armado con esta piedra de toque, suscita la angustia en los demás.

165.—¿Suscita la angustia solamente? Oh, no: mal podría fundarse la moral en esta operación negativa. Brochard ha ido demasiado lejos. Es cierto que Sócrates se rehúsa más de una vez a formular doctrinas; es cierto que acostumbra escabullirse él mismo al interrogatorio con que tortura a los demás. Pero es que no quiere imponer a nadie un sistema, sino partear las vocaciones, dejar a su interlocutor en aquel anhelo doloroso y fecundo que lo lleve a descubrir por su cuenta su propio camino (§ 154). Sócrates tiene una profunda desconfianza de los sistemas. Considera que lo esencial es despertar en los hombres la conciencia crítica: Conócete a tí mismo, júzgate, entiéndete, si quieres conocer lo demás; lo demás se te dará por añadidura. .

166.—Su respeto por la naturaleza ajena lo obliga a no entrometerse en los reinos que descubre. Si cada uno sabe lo que de veras posee, que cada uno se encargue de cuidarlo. En este sentido, es verdad que se quedó en la primera etapa, que se detuvo a las puertas de su descubrimiento. En este sentido, es verdad que su filosofía no está acabada. Ni podría estarlo, como la verdadera pedagogía no lo está nunca mientras vivimos, "mientras nuestra personalidad está sobre el yunque", como decía Rodó. Lo que sigue, ya no es salvación de almas ajenas, ya es imposición de la propia, sea por lo que se llama el convencimiento, o sea por la fascinación. Sócrates, explica Natorp, no nos ofrecía los conceptos de la moral, sino que los buscaba. El filósofo había dicho: "Esto es la verdad"; el sofista había dicho: "Esto es el bien". Sócrates dice: "Así se investigan el bien y la verdad". Más que el contenido del saber

o de la moral (él nada sabe, pero ha logrado ponerlo en claro), enseña la disciplina del pensar moral o filosófico. La bondad no es para él, como para los sofistas, un conjunto de conocimientos técnico-empíricos que se adquieren por la enseñanza. La bondad sólo resulta de una voluntad infatigable hacia el bien, y lo único que puede enseñarse es el camino, el rumbo, el método de la investigación, el recelo contra la mentira propia o ajena, consciente o inconsciente. No puede darse actitud más pura y más absolutamente crítica. Ella es una extralimitación de la crítica, una verdadera y constante siembra de crisis. Ella explica suficientemente la reacción final contra Sócrates, por parte de aquéllos a quienes el mucho interrogarse no dejaría vivir en paz. La cicuta es una venganza contra la mayéutica.

167.—Resumamos este aspecto de Sócrates, siguiendo los comentarios más autorizados: Iº Identidad de la ciencia y la virtud; sólo el sabio puede ser bueno. Entiéndase por sabio el dotado de sabiduría, no el que ha adquirido ciertas riquezas de orden intelectual. No hay razones para oponer la caridad a la ciencia socrática: la caridad también cabe en ella; aunque Sócrates—hombre de su tiempo—se haya limitado a dejarle la puerta abierta, sin detenerse a convidarla o a recogerla del suelo. Sócrates no cree que se puede ser malo voluntariamente. Cree, como Cristo, que los malos "no saben lo que hacen". Aristóteles lo refutará en su *Etica a Nicómaco*. 2º ¿Cuál es para Sócrates el contenido de la ciencia? Sólo se ocupó en la ciencia del bien. Pero ¿cuál es la definición del bien? El bien es lo útil. Y no lo útil en términos vagos y generales, como cuando se afirma que todo bien redunda a la postre en utilidad, sino en el sentido concreto y corriente, en el sentido llamado utilitario. "El bien en sí, el bien que no sirve para nada—le hace decir Jenofonte en sus *Memorabilia* —ni lo conozco ni necesito conocerlo". El bien es la

apropiación a un fin. La bravura sirve para distinguir entre lo temible y lo no temible; la justicia, para merecer la estimación; la atnistad, para ganar aliados; la templanza, para la propia conservación. La belleza misma se le vuelve una adecuación a un propósito. Y la tendencia irónica, que nunca deja de aguijonearlo, lo arrastra a decir, en el *Symposia* de Jenofonte, que su ancha nariz es hermosa porque le permite respirar mejor, y sus ojos saltones, por ofrecer a la luz mayor superficie. Con poco esfuerzo, lo útil y lo agradable se identifican. Quien cede al placer es que fué "vencido por el bien". Pero como hay categorías de placeres, el mal está en ceder al placer inferior. Esta definición es puramente formal. ¿Cuál será la escala de los placeres, de los valores éticos? Seguramente Sócrates no dió en toda su vida una respuesta mejor que la aceptación de la muerte, y esto lo absuelve de toda sospecha, por indecisa que nos parézca la expresión literal de su doctrina. Pero, al discutir el punto con sus amigos, habló de establecer los valores por una apreciación cuantitativa, por una medición del placer. El sabio conoce el placer mayor. Sólo el ignorante lo equivoca con los placeres inferiores.

168.—Si Sócrates se detuvo en esta teoría del bien relativo o si, superándola, esbozó el bien absoluto de Platón, es cosa que no podría resolverse mediante las referencias de segunda mano que sobre Sócrates tenemos, ni con argucias de exégesis textual. Así se explican las vacilaciones del comentario. A veces se tiene la impresión de que Sócrates especula sobre algún supuesto ético fundamental, que sus discípulos se dispensan de definir; o se tiene la impresión de que los comentaristas crean artificialmente el problema, cercenando a Sócrates donde bien les place, y declarando que el resto de la doctrina ya no le pertence. Cuando el envidioso Antifón lo acusa de que no conquista los bienes útiles que persigue,

puesto que vive en la más extrema pobreza, Sócrates le contesta algo que pudiera traducirse en vulgar: "Soy pobre, pero honrado". Ando descalzo, es cierto; uso la misma ropa en invierno que en verano, pero soy libre, sobrio y sufrido, ayuno de necesidades superfluas, independiente, amo y señor de mi alma y de mi cuerpo. Confundir esta utilidad moral con la utilidad grosera es equivocarse por gusto.

169.—Pues si juzgamos del árbol por sus frutos, del hombre por su conducta o por la lección de su muerte, y aun por los discípulos que formó, ocioso resulta preguntarse si Sócrates alcanzó o no alcanzó una noción suprema del bien. Aun los más sutiles comentaristas padecen por no emanciparse de la letra escrita. Se ha llegado a decir que para Sócrates el alma misma no es más que un órgano adaptado a los fines de la conservación. ¡Buen órgano de conservación el que lo condujo a la cicuta! Poco se advierte que Sócrates era aficionado a ejemplificar sus ideas con objetos humildes. Paga el pecado de no haber querido crearse un lenguaje técnico para uso de los especialistas. A lo mejor resulta Sócrates mucho más comprensible para un hombre medio y sin prejuicios que para los doctos profesores. ¿Que no dió con la definición del bien? ¿Que no acertó a distinguirlo de lo útil, ni lo útil de lo agradable? ¿Que por eso mismo se enreda en imposibles contradicciones? ¡Qué culpa pudo tener Sócrates de que no sepamos distinguirlo nítidamente entre los relatos de sus discípulos! ¿Con qué derecho declaramos que fué incompleta su doctrina, que sólo atendió a lo racional y no a lo irracional, si no sabemos dónde acaba Sócrates y dónde comienza Platón? ¿'Si para practicar el distingo apenas podemos fundarnos en un testimonio tan superficial como el de Jenofonte? Pudiera todavía alegarse que el hombre Sócrates obraba conforme al bien, y sin embargo el filósofo Sócrates se equivocaba al definir el bien. Esto, admisible en el

caso de un místico del bien, de un mártir mudo, no lo es en el caso de un racionalista del bien a quien nunca le faltaron palabras. Sócrates aceptó su destino para cumplir una norma racional. Es imposible que no tuviera una idea muy clara de semejante norma aquel maestro de introspección; es imposible que no haya sabido explicarla aquel padre de la dialéctica. No arrojemos a la faz de Sócrates los errores de nuestra ignorancia. La torsión de la perspectiva histórica no lo haga gesticular a nuestros ojos.

170.—Sócrates, pues, insiste en el método del bien, fundándolo en un saber o conocer que lo emancipa del relativismo empírico de los sofistas. En cuanto al contenido del bien, sus discípulos toman distintas orientaciones. Antístenes, cínico, cree en la autonomía de la persona, la cual no reconoce otras necesidades que las primarias: retorno a la naturaleza dentro de la misma sociedad. Aristipo cree en el placer de la persona fundado en la autonomía y el conocimiento: placer de la cultura. Platón, aquí pitagórico, cree en la persona independiente que, desde esta vida, asciende hacia el dios, en su esfuerzo por identificarse con la fuente suma de bondad y belleza: los peldaños de la escala contemplativa son las ideas, y la meta sólo se alcanza más allá de la vida. Aristóteles pcepta también la libertad, pero no admite los dos mundos platónicos: el mundo ideal le aparece como el motor interno del mundo empírico; el bien no es una gradual emancipación, sino una participación inmediata y orientada a un fin. Y así resuelve en un obrar dirigido, en una actividad racional, la antigua controversia sobre si el bien consiste en un placer o consiste en un conocimiento (Cap. IX).

6—*Sócrates y la crítica.*

171.—Desde el comienzo de éstas lecciones anunciamos que no entenderíamos la crítica con demasiado purismo, pues de otro modo poco habría que decir sobre la Edad Ateniense. La latitud concedida a nuestro asunto se revela en el hecho de consagrar alguna atención a filósofos y escritores que no fueron especialmente críticos —pues críticos aún no los había— y de detenernos ahora en este Sócrates que nunca llegó a escribir una línea, y cuyas discusiones orales nunca tuvieron por objeto directo la literatura.

172.—Sin embargo, en la preparación de la crítica el lugar de Sócrates es eminente. Ya hemos visto cómo su filosofía no es más que la crítica del hombre, aplicada a fines morales. Sócrates callejero, Sócrates filósofo andante, lanza sus redes sobre el primero que encuentra. ¿Cómo había de ser posible que no se enfrentara alguna vez con los poetas? Considérese que vivía en el mundo de los filósofos, de los escritores; que era el centro de los corrillos, que la juventud estudiosa lo seguía y lo rodeaba; que frecuentaba los talleres de los artistas. En Jenofonte, lo vemos discutiendo de pintura con Parrasio y de escultura con Critón, a quienes explica el sentido moral de la expresión artística (§145, 178-3º, 270 y 389).

173.—Pero donde de veras se nos muestra el descubridor de la crítica, como actividad o facultad aparte de la creación literaria, es en la *Apología* de Platón. Aquí Sócrates se defiende ante sus jueces de las acusaciones de Melito, Anito y Licón. Entre otros cargos muy generales, que daban lugar a acumular contra él todas las quejas posibles, se le imputaba la impiedad, el propósito de sustituir con nuevos dioses a los dioses tradicionales, el corromper con tales enseñanzas a la juventud. Las democracias modernas tachan de reaccionario al que quieren perder. Entonces se le tachaba de impío, aparentemente por lo menos. Sócrates, convencido de que la

imputación no es más que un pretexto, explica a sus jueces la causa de su impopularidad creciente, y cómo es que ha venido a reclutar tantos enemigos. No lo explica todo, sin embargo. Se deja fuera los motivos profundos que obraban en el momento histórico y en el estado de la opinión. Se asegura que uno de sus acusadores, y el más influyente por cierto, Anito, vengaba en el caso agravios personales. En aquel iluminado que pretendía escuchar las voces y consejos de un demonio interior, Anito creía ver el agente principal del desvío de su hijo. Este se había alejado de los negocios paternos por la seducción de la filosofía. En mala hora se mezclaba entre aquellos muchachos aristócratas y disolutos, que no siempre distinguían bien entre la filosofía y la orgía, y que siempre andaban en pos de Sócrates. Así como el Buda puso escuela en los jardines de una cortesana, a Sócrates le acontecía predicar la virtud entre comensales que iban poco a poco rodando debajo de la mesa. Pero no es creíble que un hombre de la responsabilidad pública de Anito se haya lanzado a un juicio de tamaña trascendencia por meros resentimientos de este orden. Y la acusación de impiedad resulta por sí sola inconsistente, en un pueblo que nunca se preocupó de definir su ortodoxia. La mayoría de los escritores de la época hubiera aparecido igualmente culpable. Hay que buscar en otras razones la explicación del caso (§222).

174.—La interminable guerra entre Atenas y la Liga Lacedemonia, la imposición del régimen de los Treinta Tiranos y, por último, su derrocamiento y la restauración democrática, habían venido exacerbando la nerviosidad pública, al punto de resucitar viejas supersticiones ya dormidas y poner de nuevo en tela de juicio aquel añejo proceso sobre la mutilación de los Hermes. Los desterrados vuelven a Atenas resentidos contra todo aquél que no ha compartido sus penalidades. Sócrates, durante la tiranía,

mantuvo una actitud decorosa. Se negó por ejemplo a formar parte de una comisión encargada de arrestar y conducir a la muerte a León de Salamina. Con todo, el cargo de impiedad oculta cierta desconfianza política, que el reciente decreto de amnistía impide formular de modo expreso. Sócrates fué siempre un testigo severo de la democracia, aun cuando él mismo haya sido un fruto de la democracia. Algunos de sus discípulos, o que pasaban por serlo, acabaron en partidarios de la oligarquía. En este sentido, el agravio de Anito podía tener un alcance más general. A la hora de la restauración, el insobornable Sócrates venía a ser un vecino molesto. Tal vez fuera preferible alejarlo: exigía demasiado de los conductores de la república, y no se dejaba comprometer en ningún bando. Al mismo Pericles le había negado la plena capacidad de estadista. Claro que nada de esto justificaba la sentencia de muerte, aunque fué la solicitada por sus acusadores. Con un poco de buena voluntad, hay quien suponga que los mismos acusadores no la esperaban. La ley ateniense, una vez declarado Sócrates culpable en una primera votación, le concedía el derecho de escoger alguna otra pena alternativa: la prisión redimible con una multa o el destierro. Pero Sócrates, por no aceptar su culpabilidad, tampoco aceptó la alternativa. Más aún, irritó a los jueces con sus ironías, proponiendo que se le condenara a ser alimentado por cuenta de la ciudad como se hacía con los benefactores públicos o con los vencedores olímpicos. En último caso, se mostraba pronto a pagar la ridicula multa de una mina. En vano sus amigos —algunos habían venido de otras ciudades provistos de dinero para auxiliarlo— le pidieron que elevara la suma. El resultado fué que, en la segunda votación, ya no quedaba más sentencia que la pena de muerte, y los votos en contra de Sócrates fueron todavía más numerosos que en la anterior votación. Lo que se pretendía de Sócrates es que se humillara, que pidiera

gracia. No quiso doblarse, porque se sentía inocente. Una vez encarcelado, tampoco quiso aceptar la fuga que le propusieron. Para la fuga sobraban recursos: ahí estaban sus amigosj sobraba tiempo: ciertas regulaciones religiosas obligaban a posponer por un mes largo la ejecución de la sentencia. Pero este pretendido adversario del Estado era respetuoso de las leyes. Su aceptación de la muerte no fué un rapto místico, sino el resultado de una seria convicción. Su conducta hace honor a la raza humana y anuncia ya, en cierta manera, el suicidio de los estoicos. Landsberg considera que la filosofía socrática estaba tan estrechamente arraigada al servicio de la ciudad, que Sócrates prefirió morir a arrastrar la existencia de un sofista expatriado. Así, en efecto, puede desprenderse del *Critón*.

175.—Como quiera, las explicaciones de la *Apología* platónica bastan a nuestro objeto. Sócrates cuenta a sus jueces cómo el oráculo de Delfos lo declaró el más sabio de los hombres, y cómo esta declaración lo arrojó a un mar de perplejidades, poniéndolo en trance de confrontar por su cuenta su propia sabiduría con la sabiduría ajena. De este modo se convenció, como en la frase popular brasileña, de que los llamados sabios "tenían razón, pero poca, y la poca que tenían no valía nada". Sometió sucesivamente a su análisis demoledor a los más eximios representantes de varios estados y profesiones. Era difícil resistirlo. Su interlocutor se sentía atraído por su encanto y su verba, y de pronto se daba cuenta de que aquel hombre mal vestido, con cara de Sileno, lo travesaba con los ojos de parte a parte, según la expresión de Alcibíades, y lo tenía ya atrapado como hace la araña con la mosca. Además, para todo personaje ilustre, a menos de pasar por cobarde, prestarse a los interrogatorios de Sócrates era una cuestión de honor.

176.—Sócrates comenzó por examinar a un eminente

político. Al darse cuenta de que aquel político no era un sabio, se lo confesó sin miramiento, con lo cual sólo ganó la enemistad del político y de sus correligionarios. Lo mismo le aconteció con otro sujeto que pasaba todavía por más sabio. Y así continuó de puerta en puerta, siempre con igual resultado, y aumentando siempre el número de sus enemigos. Después de los estadistas, tocó su turno a los poetas, a los artistas, y a algunos extranjeros notables. La humillación que todos sufrían se volvió atmósfera de tempestad, y la tempestad descargó su rayo. Melito representa el agravio de los poetas. Era en efecto un poetrastro pusilánime. Los tiranos lo habían obligado a intervenir en aquel arresto injusto con que Sócrates no quiso mancharse. Anito representa el agravio de los comerciantes y los políticos. Licón, el de los oradores. Todos ellos, nueces vanas, a quienes Sócrates rompió la corteza.

177.—He aquí el fragmento sobre los poetas: "—Después de los políticos, me acerqué a los poetas, sea autores de tragedias, de ditirambos u otros géneros, seguro de que esta vez acabaría yo por reconocer mi inferioridad. Llevando conmigo aquéllas de sus obras que me parecían mejor compuestas, les pedí que me las explicaran, lo que de paso me daría ocasión de instruirme. Y apenas me atrevo, oh jueces, a deciros lo que sucedió, pero es necesario que lo haga. Cualquiera o casi cualquiera de los extraños que nos rodeaban hubiera explicado aquellos poemas mejor que sus propíos autores. Pronto comprendí que los poetas son guiados en sus creaciones, no por su saber, sino por cierto movimiento natural, por un entusiasmo parecido al de los adivinadores y los profetas, que también suelen decir cosas muy bellas sin tener noción de lo que dicen. Tal es, pues, el caso de los poetas, y quedé de ello convencido. Pero lo quedé también de que los poetas, por su talento, se juzgan más sabios que los

demás en todas las cosas, y en esto sí que andan equivocados. Y me separé de ellos seguro de que yo les llevaba la misma ventaja que a los políticos" *(Es decir: el saber que nada sabía)*. —De modo que la facultad de explicar y juzgar la obra literaria, la crítica en suma, es cosa diferente del don poético.

178.—Fuera de este descubrimiento de orden general, tenemos que conformarnos con escasas observaciones en punto a crítica concreta. Aplicando al caso el mismo sistema de filtros que se aplica a la reconstrucción de la filosofía socrática, he aquí lo que se obtiene: 1º Siempre con miras a la moral, Sócrates encuentra en Homero y en Hesíodo buenos y malos consejos, y los interpreta y comenta según conviene a la tesis que en cada ocasión desarrolla. Como es de esperar, da la espalda a las interpretaciones alegóricas de los viejos filósofos. De ellas se burla abiertamente en ciertas palabras que Platón le presta en el *Fedro*, a propósito de la fábula de Bóreas y Oritia, los hipocentauros, los pegasos, las gorgonas y otros monstruos de igual jaez. "No tengo tiempo pala estas sutilezas —declara.— Estoy entregado en cuerpo y alma a cumplir el precepto délfico: *Conócete a tí mismo*. Tengo, pues, que habérmelas conmigo mismo, y averiguar si soy un engendro espantoso como Tifón, o un ser sensible y dulce tocado por la naturaleza divina". —2º En punto a retórica, Sócrates expone una idea simple y fundamental sobre la oratoria. Homero, dice, da en Odiseo el mejor modelo de oradores. Odiseo sabe lo que quiere decir, conoce aquello de que habla, y lo expone en forma evidente y accesible para su auditorio; dé modo que marcha hacia su meta seguro de que todos le siguen (§ 352). —3º En materia de bellas artes, insiste en la expresión moral por medio de la plástica, y bosqueja la teoría de la "imitación selectiva". La naturaleza no produce figuras tan perfectas como las que se admiran en el taller del escultor. Este tiene que escoger y armonizar los rasgos bellos

que encuentra dispersos en sus modelos naturales (§ 145, 172, 270 y 389). Tal noción del dechado, que existe en el espíritu y no en la naturaleza, lleva fácilmente a la idea platónica. —4º Finalmente, no es fácil saber si es socrática o es ya platónica la afirmación del *Symfosio* sobre el derecho que asiste al poeta para componer, según mejor le parezca, comedias o tragedias. Sócrates expresa este parecer, al final del banquete, ante Aristófanes y Agatón. (§ 187 y 400). Por desgracia sus interlocutores se caían de sueño y no lo entendieron. Lo mismo ha pasado con los ulteriores comentaristas. Este precioso aserto sobre la unidad de la inspiración poética no fué recogido por los discípulos. Es una de aquellas ocurrencias fecundas de la conversación en que nadie para mientes. Por mucho tiempo, la crítica verá en la risa y el llanto dos órdenes irreconciliables y de muy diversa jerarquía. Algunos aristotélicos del Renacimiento considerarán la tragicomedia como un ente contra natura. ¡Y todos los días la humilde realidad nos da ejemplos de combinaciones semejantes!

179.—Pero se produjo un gran tumulto en la sala. Una alegre tropa se presenta a las puertas y se acomoda en torno a la mesa como puede, dando un empellón por aquí y volcando por allá el vino. Caído de bruces, roncaba Aristodemo. La noche de estío había sido larga. Cantaban los gallos. Aristófanes se fué adormeciendo, y no tardó en seguirlo Agatón. Sócrates se encogió de hombros y salió a tomar un baño, para luego continuar todo el día su trabajo alegre y terrible: desenmascarar a los necios, descubrir la temblorosa vena de las aspiraciones nacientes.

V.—EL TEATRO O LA CAPTACION DE LA CRITICA.

1.—*La crítica secreta*

180.—La crítica literaria alcanza su primer manifestación independiente en el teatro de Atenas, y más bien en las comedias de Aristófanes. El juzgar de una obra conforme al gusto, más o menos orientado en principios, parece todavía cosa más propia de la conversación que del libro. Hasta aquí hemos visto, en efecto, aquel palpitar del sentimiento crítico que casi puede confundirse con los gustos populares indefinidos o con las preocupaciones de la enseñanza; hemos visto a los físicos discutir la poesía en busca de ciertas nociones universales; a los sofistas, interrogar el poema con miras al precepto retórico o al análisis gramatical; a los historiadores, rastrear en él testimonios sobre el suceder humano; y a Sócrates, definir de un modo general la diferencia entre el don poético y el arte exegético. Pero no hemos visto que el escritor se enfrente con la obra por razones directamente literarias, para decir si la obra le agrada o no le agrada. Y esto es lo que va a darnos el teatro, y sólo el teatro. Pues tal declaración del gusto pronto quedará envuelta en la teoría estética o en la teoría literaria. Y para volver a encontrar la crítica directa, no supeditada a generalidades filosóficas o científicas, habrá que saltar varios siglos: desde Aristófanes hasta Dionisio de Halicarnaso (§ 326 y 486).

Durante la Edad Ateniense, más que el poema, se investiga la ley del fenómeno poético. El teatro es excepción. La verdadera crítica se nos andaba quedando fuera de los libros, como si no significara otra cosa que una forma de la murmuración. El teatro la adopta, al incorporar en su caudal las charlas mismas de los vecinos, de la gente culta, de los corrillos literarios.

181.—Si queremos un parangón de lo que entonces sucedía con la crítica, trasladémonos al Madrid de los cafés literarios. La España contemporánea deja muchos testimonios escritos de su apreciación sobre libros y autores. Sin embargo, una buena porción de crítica ha escapado a la letra impresa y se ha disipado en Jas tertulias: valores sobreentendidos, dictámenes de que nunca o raras veces se dió información a los profanos, al público en general. Mucho menos al extranjero, que en ninguna parte puede encontrar los documentos de esta doctrina secreta. De aquí que los literatos españoles, no siempre deseosos de explicarse sobre lo que tenían por obvio, se asombraban de la incomprensión de otros países. El caso de Blasco Ibáñez es ejemplar. Justa o injustamente, hacía tiempo que los cenáculos habían borrado del canon al novelista valenciano. De pronto llegaban de Francia, y de los Estados Unidos sobre todo —cuyos hispanistas fueron hasta hace poco más escolares que intérpretes, con honrosas y conocidas excepciones— las pruebas de una estimación que a los ojos de los iniciados resultaba casi inexplicable. Lo peor es que el éxito de exportación solía fundarse precisamente en las obras de Blasco Ibáñez menos apreciadas por la crítica tácita. Entre la crítica privada y la pública, ha habido, en ciertos momentos y en ciertos pueblos, un tipo intermedio: la literatura epistolar. Y entre la crítica nacional y la extranjera, el abismo creado por la crítica privada puede ejemplificarse con muchos casos que están al alcance de todos. El escritor inglés sonríe cuando, hoy por hoy, le hablamos de Wilde.

Menéndez y Pelayo y el mismo Taine—especialista en literatura inglesa—conceden a Keats un puesto secundario junto a la figura dominante de Byron, aunque esto también es cuestión de época. Y a los mexicanos nos hablan por ahí de nuestros dos poetas máximos: Díaz Mirón ¡y Juan de Dios Peza!

182.—Prescindiendo de los errores de perspectiva causados por la exportación o el cambio del gusto, este tipo de la crítica secreta en Atenas, de la crítica hablada, si preferís, se nos habría escapado del todo, a no haber sido por el teatro. En *Las nubes* de Aristófanes averiguamos que los jóvenes de la alta sociedad solían, durante las reuniones y los banquetes, despacharse en dos o tres frases un paralelo entre Esquilo y Eurípides. Esta crítica hablada hasta se había creado ya su jerga especial. Así se ve por *Las ranas*, del propio Aristófanes, donde la sombra de Eurípides y el dios Dionysos hablan del teatro en un lenguaje que contrasta con el del anticuado Esquilo, usando de expresiones estilizadas como "poeta generativo", "nervios de la tragedia", "obscuridad en las situaciones"; cosas que por lo visto hacían reír a los públicos profanos. Como hoy se habla de la "construcción" o la "distribución de masas", el "eqúilibrio", el "peso de los colores", se había dado ya en la flor ae usar términos de oficios manuales para describir los rasgos y cualidades del poema. Por influencia al parecer de Agatón, los términos de carpintería estaban a la moda. El poeta, se decía, sabe o no aplicar la escofina, el cepillo, el torno. Y al oír esto en escena, el público se desternillaba de risa.

183.—Pues bien: de esta elaboración del gusto, primer precipitado de la experiencia literaria, el teatro nos da algunos vislumbres; y especialmente la comedia, por su mismo carácter; y más especialmente, Aristófanes, puesto que de él conservamos once comedias, mientras de los otros poetas

cómicos sólo conservamos fragmentos aunque muy abundantes. Ya se comprende que esta crítica viene todavía enturbiada por la burla.

2.—*La tragedia y la crítica.*

184.—La sublimidad del asunto trágico daba menos campo que la comedia a estas declaraciones del gusto literario. Ellas, en la tragedia, sólo podían asumir el carácter de escarceos, tal vez de divagaciones impertinentes. Lo que en materia de crítica nos ha dejado la tragedia es bien poco. Para fijar en la memoria las época de los tres trágicos representativos, los eruditos se valen de una fórmula elegante: la batalla de Salamina, victoria de Grecia sobre Persia, aconteció el año de 480 A. C. Esquilo, adulto, combatió en las filas de la infantería, el arma de los pobres; Sófocles, adolescente, tomó parte en los coros y danzas del festejo; Eurípides vino a nacer por aquellos días. En Esquilo no esperemos crítica.

185.—¿La hay en Sófocles? Parece que Sófocles alguna vez se ocupó de preceptiva o de poética (§ 21). Se le atribuye un tratado sobre el coro. Según cierto pasaje de Plutarco bastante oscuro y discutido, Sófocles confesaba haber comenzado imitando la grandilocuencia de Esquilo, y aquella composición de los períodos a la vez severa y laboriosa; y sólo después había descubierto la facilidad de su propio genio. Por su parte, Sófocles afirma que su arte opera en lo que está confiado al esfuerzo humano, conformándose con implorar de los dioses lo que sólo de ellos depende: distinción entre la naturaleza y el arte. También se le atribuye el haber dicho que Esquilo crea en plena embriaguez, sin darse cuenta de su perfección; y que si Eurípides pinta a los hombres como son, él, Sófocles, se resigna a pintarlos como ellos quieren ser pintados (§ 336). Sobre esta vaga autocrítica que corresponde

a lo que se ha llamado el punto de vista académico de Sófocles, es aventurado fundar inferencias trascendentales. Su decantado academismo se reduce a cierto equilibrio y cierta objetividad. Esto, a la vez que lo defiende de las rutinas—introdujo innovaciones en los actores, en los coros, en la independencia de las tres piezas que componen la trilogía del espectáculo—, lo deja en libertad para aceptar las influencias que considera aceptables. Todos reconocen su permeabilidad al carácter homérico, pero pocos advierten la naturalidad con que utiliza los temas de su amigo Herodoto. Un conocido lugar de Aristófanes en *Las ranas* hace ver que Sófocles siempre consideró a Esquilo con respeto. Pero Ateneo asegura que no dejaba de oponerle algunos reparos. No le agradaban los enredos ideológicos de Eurípides, junto a cuyas situaciones tumultuosas Sófocles resulta algo seco. Con todo, se puso a la escuela de Eurípides para caracterizar a su Edipo ciego, y esto ya en su última etapa, lo que prueba la ductilidad de su talento. Se habla de su impersonalidad; pero también sabe gemir por cuenta propia sobre la tumba de los héroes, aunque sólo se lo permitirá en los postreros años, en el *Filoctetes*, ante el duelo de la república. Y el coro del *Edipo en Colona* lamenta los achaques de la vejez con un acento íntimo y sincero. Su vida parece consagrada a una actividad poética ininterrumpida durante sesenta años. Fué educado confortablemente en la música y en la danza, para que todo sea en él terso y armonioso. Mereció dos veces el cargo de estratega, y una vez el de tesorero público. Ni siquiera se dejó amargar por la ingratitud de sus hijos, quienes le promovieron un juicio de interdicción. Fácilmente triunfó de ellos, demostrando su integridad mental con los versos que por aquellos días estaba escribiendo. Es simpático hasta en las locuras galantes que la consabida maledicencia ateniense tuvo buen cuidado de registrar. Su tumba durante mucho tiempo

fué objeto de honras religiosas. Por algo este varón admirable alcanzó más de veinte triunfos en los concursos dramáticos, contra quince de Esquilo en época de competencias escasas, y contra sólo cinco de Eurípides. Lo cual no establece criterio de excelencia, pero sí indica la cabal adecuación de Sófocles al espíritu de su tiempo, en lo que éste tenía de más vivo y popular.

186.—Eurípides era un hijo de la sofística, una naturaleza en crisis, un temperamento desazonado. No es fácil conocer todos sus juicios literarios: escribió un centenar de tragedias, y no quedan más que dieciocho. Lo desvelan las cuestiones técnicas, pero su crítica se refiere generalmente a la vida y a las ideas, la religión, la filosofía, la moral. Los dardos de la *Medea* contra los sofistas contemporáneos, la controversia del *Antíope* sobre la cultura del cuerpo y la del espíritu, sólo tienen relación lejana con nuestro asunto. Su inquieta conciencia literaria lo hace detenerse de pronto para justificarse y explicarse. Dión Crisóstomo ha notado que, a propósito de la fábula de Filoctetes, Eurípides defiende en el coro la inverosimilitud de una situación, sobre la cual también Esquilo había pasado, aunque éste con un salubre desparpajo. Los prólogos de Eurípides revelan el ánimo de crear en el auditorio una atmósfera propicia, dado que con frecuencia trabaja sobre leyendas poco conocidas, y dado que en aquellos tiempos no existían programas que ilustraran previamente al público sobre el punto de partida de la obra. Los prólogos del *Orestes* y la *Medea*, por ejemplo, dan verdadero realce a la acción dramática. En la *Alcesta*, se descubre cierta veleidad por explicar la poética del coro y las digresiones que la lírica puede permitirse con los temas trágicos. En *Las fenicias*, hay una censura directa contra Esquilo, por la larga descripción que el espía de *Los siete contra Tebas* hace de los generales asaltantes. "Detenerme a

nombrarlos—dice su personaje—cuando el enemigo está a nuestras puertas, sería perder un tiempo precioso". El lugar censurado de Esquilo, como advierte Patin, rompe el ritmo escénico por la incrustación de un verdadero fragmento épico, a la hora en que los sucesos debieran acelerarse. La *Electra* de Eurípides contiene otro ataque más sostenido contra el viejo trágico. Este, en *Las coéforas*, produce la "anagnorisis" o reconocimiento entre Orestes y Electra, los dos hermanos alejados por el destino, mediante recursos exteriores que a Eurípides no le contentan y que, como veremos después, tampoco satisfarán a Aristóteles (§ 237, n. y 424-4º). El ataque se convierte en una verdadera parodia para demostrar la inverosimilitud de la "anagnórisis" esquiliana, y este tipo de parodia dentro de la tragedia es inusitado y singular. La comparación entre los cabellos y las pisadas de los dos hermanos, viene a decir Eurípides, no pasa de un pobre subterfugio. ¿Por qué habían de ser iguales cabellos y pisadas de un hombre educado al aire libre, en los ejercicios masculinos, y de una virgen consagrada a la vida doméstica, cuidada por la cosmética y los afeites? Y si tal igualdad se diera ¿por qué había de ser una prueba de fraternidad? Entonces ¿podrá Electra reconocer la tela que tejió para el niño Orestes? Imposible: han pasado ya muchos años. Ni ella la recuerda, ni él ha de vestirla todavía.

187.—Aquel simpático de Agatón, que tantas novedades buscó y con tanto talento, debe de haber sido un poeta dotado de sentido crítico, a juzgar por ciertos fragmentos que de él se conservan, uno sobre la inspiración y el arte, y otro sobre la verosimilitud dramática y la probabilidad de que lo improbable acontezca en la poesía. Con él y con Aristófanes solía Sócrates departir de crítica (§ 178). Escribió la única tragedia de asunto enteramente original que Aristóteles recuerda: el *Anteo;* convirtió los coros en intermedios líricos;

y otra vez arrostró el fracaso, empeñándose en reducir a las proporciones de la tragedia una tradición épica entera. Todo ello muestra su ingenio y su inventiva. A tal grado desborda los moldes establecidos, que se le puede ya considerar como una articulación entre la tragedia y la comedia de Menandro, con igual título que a Eurípides por su *Ifigenia en Aulis*. Era rival afortunado de Eurípides, y el *Symposio* de Platón describe el festín con que sus amigos celebraron una de sus victorias.

3.—*La comedia y la crítica*

188.—Los casos anteriores tienen carácter de excepciones. El campo natural de la crítica es la comedia. La tragedia, por regla, sólo conoció la clase ficticia de los semidioses y héroes legendarios. La comedia, en cambio, más tardía en su nacimiento y derivada de las farsas aldeanas y los ritos y regocijos fálicos, opera ya con la clase histórica. Es un género costumbrista cuyos personajes son los vecinos. Las severas instituciones dorias la obligan a mantenerse en la sátira de los tipos abstractos. La democracia ateniense, al contrario, le permite descender a las personalidades y alusiones de actualidad. La comedia ática se vuelve un periódico de caricatura y de oposición trasladado al teatro. Pero en la terrible independencia de la vida ateniense, a la cual llegó a sacrificar Atenas su misma salvación, resulta pueril el figurarse, como lo hace un viejo tratadista, que los poetas cómicos se hayan, supeditado del todo a los intereses de la gente rica, única que podía costear los espectáculos y sortear las dificultades para obtener un coro. El mismo Aristófanes es ejemplo de que la comedia no descuida su altiva consigna de censura. Si la democracia ha caído en manos de demagogos imperialistas que extorsionan a las islas aliadas, la comedia, en

medio de las turbulentas novedades, esgrime el adusto ejemplo de los abuelos, predica la justicia igual, y envuelve arrojadamente en sus denuestos a los elegantes y adinerados que rodean a los poderosos del momento y medran a su arrimo. Y exalta constantemente la imagen del "maratoniano", del ateniense austero y sencillo de otros días, que parece ya tan olvidado; del férreo ciudadano de antaño que demostró al mundo la posibilidad de vencer al persa omnipotente. En esta crítica de la vida diaria, no podía faltar la crítica de la poesía.

189.—Egger se empeñaba en rastrear la crítica en la comedia desde los días de Quiónides, uno de los creadores del género, hasta los poetas cómicos del último tipo. Peor es difícil reconstruír esta crítica, fuera de la obra aristofánica. Lo demás se reduce a fragmentos y conjeturas. Los recientes descubrimientos sobre Menandro, aunque de apreciable extensión, no traen novedades al estudio de la crítica. Couat supone que la comedia ateniense debió de mostrar una verdadera exacerbación de juicios y sátiras literarias. Lo explica como efecto de la competencia para disputarse el anfiteatro de Dionysos, la concesión del coro, la ocasión de aparecer ante el público una o dos veces al año, únicas de que entonces se disponía. "Para mí sois plantas anuales", dice Aristófanes a su auditorio. En áspera reacción contra esta tendencia a bordar sobre mears suposiciones, Saintsbury se muestra excesivamente desdeñoso para con los actuales documentos, y sólo exceptúa cierto fragmento de Símylo al que luego nos referiremos, y al cual concede en cambio demasiada importancia (§ 201). Por nuestra parte, procuremos presentar en orden los vestigios.

4.—*Los vestigios*

190.—Para no perdernos en este semillero de datos, prescindimos de las fechas y procedemos por conceptos. El teatro cómico suele dividirse en Antigua, Media y Nueva Comedia. Las primeras Spiezas de Aristófanes se clasifican en la Antigua, y las últimas en la Media. La antigua se extiende desde fines del siglo VI hasta los comienzos del IV A. C. La Media ocupa lo principal de este siglo. La Nueva, prácticamente, cubre desde las postrimerías del IV hasta los primeros lustros del III. Aristófanes sirve de eje. Como será objeto de estudio especial, no lo tocamos por ahora. Dionisíades, trágico alejandrino, compuso según Suidas un poema en que "caracterizaba a los poetas". El gramático Antíoco de Alejandría consagró un tratado a los cómicos medios. La pérdida de ambas obras nos priva de una información preciosa.

191.—I. El primer vestigio son los *títulos* de comedias perdidas. El título es indicio de asunto. Por lo general, las comedias se denominan según sus coros. Todos conocen la excepción ilustre de *Las ranas*, obra de Aristófanes en que a las ranas sólo incumbe un rumor secundario, para dar el ambiente de la charca infernal, y la verdadera voz del coro la llevan los "iniciados" que asisten a la disputa. Tal vez Aristófanes eludió el título de *Los iniciados*, porque acababa de usarlo algún contemporáneo; y prefirió, como en *Las avispas*, la denominación animal. A juzgar por los títulos, puede haber crítica en las comedias siguientes: *La poesía, El poeta*, *El tritagonista* (tercer actor, introducido por Sófocles), *Heracles y el director teatral, El ensayo, Fileurípides* (o el aficionado a Eurípides, dos veces usado), *Los Arquílocos* (alusión al severo crítico de Paros). A la anterior enumeración, que consta en Denniston,* cabe añadir: *Los oradores* de Crates, *Los trágicos* de Frínico, *Los poetas* y *Los sofistas* de Platón cómico, el *Conos* (músico célebre) de

Amipsias, el *Cinesias* (otro célebre lírico) de Estratis. A alguno de estos fragmentos volveremos a referirnos.

192.—II. El segundo vestigio es la *parodia*, tema habitual del poeta cómico. La parodia, mero pasaje en algunas obras aristofánicas conservadas, era a veces el asunto de toda una comedia. Es posible que éste sea él caso de las comedias perdidas de Aristófanes posible que éste sea el caso de las comedias perdidas de Aristófanes: *Las fenicias, Las danaides* y *El Polydos;* las de Estratis: *La Atalanta, Las fenicias, Filoctetes, Medea, Los Mirmidones*, y *Troilo;* el teatro de Epicarmo en parte; las "hilarotragedias de Rintón y de Sópatros. La parodia se refería generalmente a alguna tragedia conocida. Pero también hay parodias de la épica, de Homero y Hesíodo, como el *Quirón* de Ferécrates o de Nicómaco. La parodia es una manera de crítica en acción.

193.—III. El tercer vestigio se refiere a *otros rasgos satíricos* de la comedia. Se asegura que cierto drama de Ion de Quíos era todo él una sátira literaria. Ferécrates, en su *Petale*, ataca al trágico Melantio, y en sus *Crapatales*, donde hay una escena en los infiernos, se atreve a amenazar a los mismos jueces por boca de Esquilo: "Como no os portéis rectamente —dice—Ferécrates os morderá con sus palabras". Arquipo, en *Los peces*, acusa la glotonería de Melantio y lo condena a ser entregado a sus víctimas, los peces mismos, a cambio de que éstos restituyan a una célebre flautista recién desaparecida en un naufragio. Parece que Teléclides, en sus *Hesíodos*, alude a Eurípides y a otros poetas. Antífanes, en su *Tritagonista*, usa de la sátira y elogia al ditirámbico Filoscano de Ci teres; y en *El hombre de los proverbios*, se burla de la manía de moralizar con sentencias.

194.—IV. Entre las menciones satíricas de la comedia deben destacarse las que se refieren a *Eurípides*, contra el cual

Aristófanes inició la campaña (§ 226). El ataque contra Eurípides se convirtió en lugar común de la comedia. Eurípides sigue siendo blanco de la sátira aun después de muerto. En la comedia postaristofánica, Axiónico y Filipo continúan la guerra en sus respectivas obras ya nombradas y de igual título, *Fileurípides*, donde parece que la burla se dirige a los aficionados del trágico. Eubulo, en su *Dionisio*, censura el abuso de la "sigma" en los versos de Eurípides, que hoy los helenistas encuentran delicioso.

195.—V. La musa amorosa de Lesbos, *la poetisa Safo*, camina hacia la leyenda entre los cómicos postaristofánicos. Su idealización o el afán de perpetuar su fama constituye el quihto vestigio. Amfis, Éfipo, Timocles, Difilo y Antífanes, después de Amipsias, vuelven sobre el tema de Safo. En una escena de la *Safo* de Antífanes, mencionada por Ateneo, la poetisa propone una adivinanza —lugar predilecto de los cómicos medios—y el interlocutor, en su respuesta, ataca a los oradores que explotan la credulidad del pueblo ateniense.

196.—VI y VII. El ataque a los *oradores* y el tema de la *mujer literaria* nos llevan, adelantando etapas, a otros dos vestigios de la Comedia Nueva. Allí vemos que al fin se ha dejado en paz a Eurípides, para convertir los aceros contra Demóstenes, a quien se pinta—acaso con el mismo contraste que inspirará el paralelo de Dionisio de Halicarnaso entre este orador e Isócrates—como "un devorador de catapultas y lanzas, enemigo de la literatura al punto de no haber usado en su vida una sola antítesis, y que tiene los ojos ofuscados por Ares". Y en cuanto a la mujer literaria, *La pitagórica* de Alexis parece corresponder, en tiempos de Filipo, a la burla de las Preciosas Ridículas en Francia y de las Cultas Latiniparlas en la España de Quevedo.

197.—VIII. Retrocediendo ahora un poco, destacaremos

otros motivos más o menos relacionados con la crítica. Ante todo, la *comparación* entre los trágicos. El año 468 A. C. presenció la contienda teatral entre el viejo Esquilo y el joven Sófocles. En aquella época el premio se otorgaba por aclamación, y cuando había duda, se echaban suertes (§ 24). Ante la actitud apasionada del público que se encontraba dividido entre los dos poetas, el arconte tuvo una inspiración: descubrió entre el auditorio a Cimón y a sus nueve compañeros de armas, que acababan de cubrirse de gloria y regresaban de sus victorias navales trayendo a Atenas los huesos de Teseo, y a ellos entregó la sentencia. ¿Quién se atrevería a desacatarlos? El premio fué otorgado a Sófocles. Esquilo, airado, embarcó al día siguiente para Siracusa. La erudición contemporánea pone hoy en duda la veracidad del suceso; pero la leyenda estaba viva en la imaginación de Atenas medio siglo más tarde, y ella inspiró a Frínico: en una de sus comedias que compitió con *Las ranas*, presenta al tribunal de las Musas congregado para juzgar el mérito de ambos trágicos. Y las Musas cantan con entusiasmo "la vida clara y pura de Sófocles".

198.—IX. Ya sabemos que el *arte musical* se consideraba como un todo con la poesía lírica (§ 42). Por este concepto, cuanto interesa a cierta época de la música se relaciona con la poesía. Ferécrates, en sus *Salvajes*, habla de los músicos Meles y Ceris; y en el *Quirón*, que unas veces se le atribuye a él y otras a Nicómaco y que ya hemos citado, la Música aparece y se queja de sus corruptores: Melanípides, Cinesias, Frinis, Timoteo. La censura se refiere al hecho de haberse aumentado de siete a doce las cuerdas de la lira, lo que provoca y facilita la confusión de los modos; a la tendencia a independizar la música de las palabras, lo que permite las modulaciones sobre una sola sílaba; a la evolución de los coros escénicos, convertidos en "batallones de hormigas", etc.

199.—X. También tienen sentido crítico ciertos *juegos gramaticales* a que se entregaba el teatro. El siracusano Epicarmo, según se asegura, deslizaba en sus dramas un poco de gramática. Calías, en su *Tragedia de las letras*, pone en escena a la Métrica y a la Gramática, y compone su coro con las veinticuatro letras del alfabeto. Esto nos recuerda un drama satírico de Sófocles en el cual, según noticias de segunda mano, aparece lo que se ha llamado "el ballet de las letras". En el *Teseo* de Eurípides hay un esclavo que no sabe leer, y mima con las posturas de su cuerpo las letras del nombre de Teseo, recurso que también parecen haber empleado Agatón y Teodecto.

200.—XI. Como tantas veces hemos tenido que cruzar el terreno filosófico al tratar de crítica literaria, parece oportuno recoger la imagen que sobre los *filósofos* nos dan los fragmentos de las comedias desaparecidas. Antes de Aristófanes, Epicarmo, el creador de la "comedia sabia" en Siracusa, a quien varias veces nos hemos referido, parece que llegó a insertar en alguno de sus dramas toda una exposición de la doctrina de Pitágoras, su maestro, por lo cual Enio llamará más tarde *El Epicarmo* a cierto poema filosófico sobre dicha doctrina. Sofrón, en sus mimos, arremetía ya contra los sofistas. Si dejamos por ahora de lado a Aristófanes, en el teatro posterior a él encontramos que se trata ya a Pitágoras sin el menor respeto. Aristofón habla así de los pitagóricos: "¿Creeréis, así me valgan los dioses, que los pitagóricos de antaño llevaban por su gusto el manto sucio y raído? No puedo creerlo: lo hacían porque no podían menos. No tenían un óbolo. Buscaban disculpas honorables, e inventaron máximas para disimular su penuria. Que les sirvieran un buen plato de pescado o de carne, y que me cuelguen diez veces si no se hartaban y se chupaban los dedos". Alexis, en sus *Tarentinos*, se manifiesta así: "Aseguran que los filósofos

no comen carne cocida, ni alimento alguno que provenga de animal vivo. Sin embargo—contesta otro—Epicárides es de la secta, y come perro. ¡Ah, sí! Pero perro muerto, que no es ser animado". Y en otro lugar de la misma comedia: "¿De qué se alimentan los pitagóricos? ¡De qué ha de ser! De pitagorismos, de razonamientos bien limados y de pensamientos muy sutiles. Además de esto, he aquí su diaria colación: un pan por cabeza, y bien seco, y un cántaro de agua: ni más ni menos.—¡Pero eso es un régimen carcelario! —Es el régimen de todos los sabios. Tal vida llevan, y les parece deliciosa". En un fragmento de Epícrates, hay sátiras contra Platón y la Academia: Son las fiestas Panateneas. Los filósofos, para averiguar y discernir el género de la calabaza, entran en graves discusiones sobre el reino animal, los árboles y las legumbres. Meditan, arguyen. Un médico siciliano les da desdeñosamente la espalda; pero ellos continúan impertérritos. Nuevas burlas contra la teoría platónica del alma en el *Olimpiódoro* de Alexis, y otras contra la Academia en el *Náufrago* de Éfipo y en el *Anteo* de Antífanes. Al sobrevenir cierto decreto que desterró a los filósofos, Alexis vuelve a la carga en su *Caballero*, y bendice a sus conciudadanos por haber librado a la juventud de semejante plaga. En su *Profesor de orgía*, elogia irónicamente a los epicúreos: "¡Venga la buena vida! El vientre es tu padre, el vientre es tu madre, lo demás es vanidad y sueño. Un día la muerte te dejará helado, y sólo cuenta lo que hayas comido y bebido". Si así se complace la comedia de la época intermediaria en la sátira filosófica, la Nueva, entre uno que otro testarazo contra los estoicos Zenón y Cleantes, contra los epicúreos y los cínicos, se va alejando de la sátira y de la crítica, y revela, en Filemón y en Menandro, gustos más amenos y más delicada sensibilidad.

201.—XII. Hemos dejado para el final algunos fragmentos

de mayor alcance. A Símylo, autor medio, se le atribuye dudosamente, y con más de ocho siglos de distancia, este trozo bien inspirado: "Nada vale la naturaleza sin el arte. El arte tampoco, si no cuenta con la naturaleza. Y cuando ambos se juntan, todavía faltan otras cosas: la "coregia" (aceptación oficial de la pieza y dotación del coro), el amor a la tarea, la práctica, la oportunidad favorable, un juez dispuesto a entender al poeta. Si falta una sola de estas circunstancias, no hay quien alcance su propósito. Dones naturales, voluntad despierta, paciencia, método, he aquí lo que necesita el buen poeta; que el tener muchos años nada significa, sino que nos vamos haciendo viejos". Tal es el trozo que Saintsbury compara hiperbólicamente con las mejores páginas de Longino, no sin jactarse antes de que su traducción es muy superior a la de Egger (§ 189). Demasiada alharaca para una docena de versos modestos.

202.—XIII. Antífanes, en *La poesía*, declara la superioridad de la comedia sobre la tragedia. Ya sabemos que aquélla es producto de la sola invención, mientras que ésta se funda de preferencia en tradiciones ya preparadas. Esquilo decía que su teatro se alimentaba con los relieves del festín de Homero. Aristóteles sólo cita una tragedia de asunto original, y tal vez pasaba por extravagancia: el *Anteo*, de Agatón, impropiamente llamado *La flor* (§187 y 415)."¡Qué suerte tiene la tragedia—dice Antífanes—. Sus asuntos son familiares al espectador antes de que los actores abran la boca. El poeta se limita a evocar recuerdos. Si nombro a Edipo, ya todos saben lo que sigue: el padre Laios, la madre Yocasta, las hijas, los hijos, las desgracias, los crímenes. ¿Nombráis a Alcmeón? Pues hasta los chicos de escuela os dirán que mata a su madre en un rapto de locura, y que luego el indignado Adrasto aparece y desaparece… Y cuando ya la fábula se ha agotado y los poetas no tienen más que decir, levantan

sencillamente una máquina como quien alza el dedo, y cátate al público satisfecho. En cambio nosotros, los cómicos, no podemos prevalernos de tales artilugios. Tenemos que inventarlo y fabricarlo todo: nuevos nombres, historia pasada y presente, catástrofe y hasta entrada en materia".

203.—XIV. Timodes, en *Las Bacanales*, diserta sobre la utilidad moral del teatro, en términos que recuerdan la "'chatharsis" aristotélica o depuración del ánimo por el ejercicio de la piedad y el terror (§ 447 y *ss.*): "Amigo mío—dice a su personaje—; escúchame y dime si me engaño. El hombre nació para padecer y la vida está llena de dolor. Hay que encontrar algún alivio. Y bien: en el teatro, nuestra alma olvida sus propias penas compadeciendo las de otro, con lo cual recibe a un tiempo deleite y enseñanza. Considera, pues, la utilidad del arte trágico. El pobre, viendo que Telefo lo fué más, se siente resignado; el maníaco se instruye con el ejemplo de los furores de Alcmeón. Aquél padece de vista débil, cierto; pero los hijos de Finea eran ciegos. ¿A éste se la ha muerto un hijo? Pues se consolará viendo a Niobe. El de más allá arrastra una pierna: pues que contemple a Filoctetes. El viejo infortunado compara su infortunio con el de Eneo. Y cada uno, en fin, contemplando sufrimientos mayores, aprende a soportar los propios con resignación". Nótense las reminiscencias de Aristófanes (§ 241).

204.—En resumen: La comedia va abandonando poco a poco el tema político, fundamental en Aristófanes, y sigue atacando la sátira de la música y de la literatura. Ya la Comedia Nueva, de tono sensible y gustos romanticones, se aleja de la sátira y, con ella, deja caer la crítica. La crítica ha pasado a manos de Platón, de Aristóteles. Veremos ahora, con Aristófanes, el apogeo de la crítica independiente. La comedia ática, en política, en arte, en moral, representa una crítica conservadora, opuesta a las innovaciones. La comedia vive de

la risa. Difícilmente se haría reír con el elogio de las cosas actuales. Ante una sociedad en movimiento acelerado hacia las reformas, sólo un sentido de oposición, a contrapelo, podía suscitar aquella electricidad negativa que está en las fuentes de la risa.

Nota

* Si *Las musas* de que habla Denniston es la comedia de Epicarmo, refundición de *Las nupcias de Hebe*, se equivoca: allí sólo se trata de las musas de la gastronomía.

VI.—ARISTOFANES O LA POLEMICA DEL TEATRO

1.—*Evocación de Aristófanes*

205.—Espléndida naturaleza, Aristófanes. Educado a la manera vieja y entre gente de extracción campesina. Familiarizado con la buena literatura: Homero, Hesíodo, los líricos de la escuela jonia, el medio siglo de tragedia ateniense. Sin más deficiencia en su cultura que la general ignorancia de los griegos para todo lo extranjero o "bárbaro". Reacio a las nuevas modas del hablar ciudadano, que encuentra afectadas y ridiculas. Extrañado de que la juventud que vino a frecuentar en Atenas se preocupe más del cambio de moneda y de los procesos jurídicos que de las canciones de Alceo o de Anacreonte. Acusador de los malos hábitos de la ciudad, y singularmente de la manía de pleitear y juzgar, que consume el tiempo y el dinero. No conformista y "laudator temporis acti". Adversario del régimen, de sus tendencias al par demagógicas e imperialistas, y particularmente de la belicosa locura que se apoderó de sus conciudadanos a lo largo de las guerras del Peloponeso. Preocupado siempre por los malos manejos de Atenas para con las islas aliadas, y de la crueldad para con Megara, origen de aquellas guerras lamentables. Constante en su prédica del ideal panhelénico, por encima de la provinciana patriotería. Justo a larga vista, si no siempre bondadoso en sus arrebatos del momento. Irascible acaso,

irrespetuoso, atrevido, al fin como alumno de la musa cómica que cultiva. Siempre literato cumplido y gran maestro de su oficio; chispeante de juegos de palabras y dueño de intachables versos. Capaz de los vuelos líricos más altos, como en la portentosa fantasía de *Las aves*. Capaz también de los chistes más soeces, bien que atribuíbles al carácter dionisíaco, a la raíz antropológica de la comedia: procesiones fálicas y vino, "gamos" y "komos" (§ 2). Claro como el agua, y conocedor del corazón del pueblo, a quien sin embargo se resiste a halagar y aun valientemente lleva la contraria. Agil, leve y jamás pedante. El es la saludable carcajada, la verba y la varonil alegría; y sobre todo, el gozo poético, nervio verdadero de su obra. Los antiguos preceptistas, al soslayarlo en nombre de mezquinos pudores, se dejan fuera al que por sí solo vale por toda una literatura nacional. En él se admiran la confortante rudeza helénica, la plenitud vital anterior a las vacilaciones del análisis. Su política es, ante todo, la política de un hombre de letras, enemigo de vulgaridades y fealdades; de un hombre fuerte y sano, enemigo de torturas inútiles, de odios sin objeto. Ya se comprende que su crítica rebasa los límites de lo literario para derramarse en la censura social. Ya se comprende que rebasa los límites de las conveniencias para permitirse explosiones temperamentales. Sus sátiras tienen trascendencia, porque sabe escoger sus víctimas. Se atreve con Pericles, con los grandes poetas, con los maestros reconocidos, porque siempre reta a la altura de sus propios ojos. No pierde el tiempo con los humildes, ni se ensaña contra los indefensos. Sus ataques mudan de tono, según que se apliquen a las cosas vituperables o a meros reparos del gusto. Para su bestia negra, el demagogo Cleón, no tiene miramientos: le impone su marca de fuego en la frente, y Cleón ha legado su nombre al vicio político más aclimatado en las repúblicas. La ridiculización de Sócrates, en *Las nubes*,

ha pasado a leyenda; pero no hay en ella on solo rasgo contra la honorabilidad de la persona. La larga campaña contra Eurípides —hechas las salvedades sentimentales del caso y descontada la indignación de Goethe— es un tesoro de la crítica; y tampoco se descubre en ella una sola palabra contra la integridad moral del gran trágico. Aristófanes no da cuartel, pero su guerra es una guerra limpia y alegre, honrada. La irrestañable gracia redime sus caprichos más escabrosos. Su obra va envuelta en una belleza atmosférica, de cielos intensos y vibrantes. Tal es el poeta cómico de Atenas.

2.—*La interpretación de Aristófanes para sus contemporáneos.*

206.—El teatro de Aristófanes es un repertorio histórico. Por él pueden reconstruirse su época y buena parte de la tradición literaria que hemos perdido; pero hay que saberlo descifrar. La verdad es que contó demasiado con la perspicacia de la gente. El "espíritu de pesadez", que decía Nietzsche, se interpone en el camino de la interpretación. Entre los mismos contemporáneos del poeta se nota el desconcierto. La posteridad, naturalmente, queda expuesta a riesgos mayores. Como Aristófanes es autor universalmente celebrado, aunque celebrado a crédito más que leído y disfrutado de veras, la afirmación anterior puede resultar un poco extraña. Pero no nos referimos a la opinión de los especialistas, sino a cierta reacción secreta, a ciertas dudas inconfesas que la obra de Aristófanes remueve en el ánimo de lectores desprevenidos. Y aun los mismos especialistas se sienten constantemente tentados a buscar disculpas, adelantándose a las objeciones posibles. No nos toca hacer una vez más la crítica de Aristófanes, sino exponer la crítica en Aristófanes. Pero los rasgos de aquella comedia que

requieren interpretación son por ventura los rasgos en que, de paso, se revela el Aristófanes crítico.

207.—¿Cómo aparece Aristófanes a los ojos de sus contemporáneos? Aunque el público de Atenas hubiera alcanzado para el siglo V A. C. un alto extremo de cultura, hay que distinguir a una parte el vulgo y a otra la gente literaria. Hay un núcleo renovador y una periferia conservadora, que cambian influencias entre sí, sin perder por eso su carácter fundamental. Clara representación del núcleo es Pericles y el grupo de sus amigos poetas y filósofos. Para la época de que ahora tratamos, ya Pericles ha desaparecido. Los renovadores de su estado mayor intelectual.—el "trust" del cerebro— han ido cayendo, víctimas de la reacción ignorante: Anaxagoras, Protagoras; después caerán Eurípides, Sócrates, Macedonia, bajo el tirano Arquelao, se convertirá un día en refugio de Eurípides, de Agatón, del músico Timoteo, del pintor Zeuxis, acaso también de Tucídides. Atenas es uña madre cruel. El núcleo se ha transformado con nuevas infiltraciones del acaso histórico. Aristófanes prefiere circular, con el pueblo, en la periferia; con el pueblo siempre receloso,

208.—El vulgo representa la zona más vulnerable para la comedia. Se deja arrastrar más fácilmente por la acción divertida, por el chiste de la situación y las palabras. Además, la comedia aristofánica está cargada de riqueza folklórica. Y aunque Aristófanes, como Rabelais, usa del folklore con cierta malicia humanística, aquilatándolo con sentido crítico, transmutándolo a su solo tacto de poeta, el pueblo reconoce allí sus frases y gracejos en boga; entiende todas sus alusiones a los hábitos cotidianos; a los últimos escándalos de la sociedad y de la política; a las discusiones del ágora; a las murmuraciones de Atenas, que ponen a prueba la reputación de los personajes.

209.—Pero, como es natural, aquellos marineros del Pireo que —"atestadas de ajos las barrigas" cual los manchegos de Que-vedo—festejaban a Aristófanes con grandes carcajadas, no es fácil que lo acompañaran igualmente por aquella selva de reminiscencias literarias que son el fermento de su estilo. Algo se les escapaba, dejándoles cierto resabio de admirable misterio, y eso lo engullían a ojos cerrados. Hoy hemos perdido la sensación de lo que puede ser un arte a la vez folklórico y erudito. La apelación de Aristófanes era universal: abarcaba desde el gabinete de las Musas hasta el mercado de pescadores y los puestos de choriceros. Pero el pabellón cubre la mercancía; y si algo se le pasaba al vulgo, allá se iba con lo otro, en el montón de motivos familiares tan graciosamente evocados.

210.—Por supuesto, las intenciones del poeta no pasaban inadvertidas: estaban bien claras. En Aristófanes no sólo hay poesía, hay también una prédica, y puesta al alcance de todos. La prédica muchas veces va dirigida contra los directores del pueblo, contra las ideas sembradas en el pueblo y contra la inconsciencia del pueblo. En plena época de propaganda bélica, Aristófanes aconseja la paz con los lacedemonios, se burla de los jefes militares; echa mano de todos los recursos, serios o festivos, para demostrar los beneficios de la concordia. Una de sus comedias, *Los acarnenses*, acontece en el barrio de los carboneros, gremio conocido por su apego a los demagogos militaristas. Es una franca embestida contra los que confunden el bien del pueblo con la explotación del pueblo. Denuncia a los que se enriquecen con la sangre de Atenas. Y de una manera ostensible y vivida, sin miedo a que se le tache de afición por el adversario, propone un ideal común para aquel enjambre de ciudades en las que adivina un común destino. La historia nos ha hecho ver que Aristófanes no se engañaba; que Grecia se debilitaba inútilmente en sus

disensiones internas, para ser un día presa del macedonio y caer luego postrada entre las conquistas del imperio romano. Nadie podía entonces presentir que, por sobre el decaimiento del cuerpo, el alma de Grecia seguiría gobernando a los hombres; ni tal presentimiento hubiera podido justificar un programa fundado en la derrota.—Y bien, ante esta prédica pacifista de Aristófanes ¿sentiría el pueblo alguna desazón provechosa? ¿O suscitaba tal prédica alguna protesta en nombre de los prejuicios difundidos?

211.—Consta que Cleón enjuició a Aristófanes. Es de notar que la acusación no se refería directamente a la prédica pacifista. Cleón se queja de ultrajes a los magistrados, y de censuras contra la ciudad a presencia del público de extranjeros que las Grandes Dionisíacas congregaban en Atenas. Aristófanes, en *Los babilonios*, había osado exhibir a los gobernantes de Atenas como extorsionado-res sistemáticos de sus aliados. Las comedias posteriores demuestran que Aristófanes no se intimidó por tan poca cosa; antes volvió a la carga con nuevos bríos. "Ahora —dice al año siguiente en *Los acarnenses*—estamos en las fiestas Leneas; ya no hay extranjeros en el público. Puedo decir lo que se me antoje. Yo no ataco a la ciudad, sino a unos cuantos bribones. Odio a los espartanos como cualquiera de vosotros, pero sostengo que no tenemos razón al acusarlos de todos nuestros males. Y, por encima de todo, lo que me importa es la paz, único alivio a nuestras desgracias". Sin duda se sentía apoyado por alguna parte de la opinión. De un modo general, la inteligencia nunca vió con simpatía esta guerra. * ¿Y el pueblo? Sería una falsedad suponer que los atenienses obedecían de mala gana la política bélica; antes la llevaban adelante con una voluntad heroica, a pesar de las calamidades, el hambre y la peste. El que Aristófanes tuviera libertad para su prédica en pleno conflicto es una prueba de

tolerancia que hoy nos deja pasmados. La verdad es que no pudo siempre repetirse el caso de Aristófanes. La *Lisístrata* misma, su último esfuerzo por la paz —comedia que hoy, perdido el ambiente de la época, puede parecer una mera bufonada—está cruzada de relámpagos trágicos, y animada de un empeño tan sincero como atrevido en favor de la fraternidad helénica.

212.—Confrontemos ahora al poeta con la gente literaria. La gente literaria, entre la que cuentan las clases más cultas y acomodadas y también los comediógrafos mismos, los competidores y rivales, representa un frente de resistencia. Entiende mejor, exige más y, según dice la frase, "hila más delgado". Aprecia, ésta sí, todo el caudal de reminiscencias poéticas, todos los secretos de estilo, para los que no escatima su aplauso. Pero como es el blanco dilecto de Aristófanes, y como penetra mejor sus intentos, le busca cuidadosamente los puntos débiles, los defectos de la coraza; cataloga las posibles contradicciones de su criterio y las comenta con acrimonia. Aristófanes censura los nuevos modos de vestir, el uso del bigote y la barba, las modas de hablar. Es un purista. Se burla de la pronunciación de Alcibíades, aquella estrella de los salones. No perdona el despilfarro y licencia de los señoritos que alardean de filósofos. Eurípides, este representante de la nueva estética, en quien precisamente la lengua griega adquiere aquella facilidad que habrá de erigirla por unos mil años en instrumento de la cultura oriental de Europa, pasa también por su criba, y le tacha algunas locuciones prosaicas y caseras. Y el frente de resistencia, aunque concede todo el saber y la gracia de Aristófanes, hace lo posible por considerarlo como un anticuado, medio campesino, que no acaba de dominar las elegancias de Atenas. ¡Lástima —piensa— que este hombre de claro ingenio, como en el verso de Eurípides, "se arranque el freno

de la boca para morder al prójimo”!

213.—La firmeza de sus convicciones nadie la pone en duda. Pero ¿es asimismo coherente en sus perspectivas teóricas? Porque, en el fragor de sus discusiones escénicas, le acontece confundir amigos con enemigos, y no siempre sabe uno de qué lado cae. ¡Diablo de Aristófanes! ¿Por qué no habrá sido un primario para dar más gusto a los tontos que le roen los zancajos? ¿Por qué se le habrá ocurrido ser tan inteligente y hasta tan imparcial muchas veces? ¿Por qué no se habrá conformado con hacer unas cuantas afirmaciones burdas y a rajatabla? ¿Por qué será que su gran receptividad intelectual y poética lo hace vulnerable aun a los atractivos de lo mismo que ataca? Generalmente, trata a Cleón a puntapiés. Y, sin embargo, expone a veces sus actos con tanta probidad que, sin quererlo, casi lo justifica. ¿Pues qué decir de su actitud ante Eurípides? No nos engaña: en el fondo, él también se rinde a sus encantos. Por eso su rival Cratino, que lo conoce, le llama poeta “euripidaristofanizante”. ¡Feliz compendio epigramático!

214.—Aquella innegable probidad que, a pesar de su actitud polémica, se trasluce en Aristófanes nos lleva a considerar el efecto de sus comedias ante la posteridad. Pero, antes de examinar este punto, se ofrecen a nuestra reflexión otros aspectos más evidentes.

3.—*La interpretación de Aristófanes para un moderno.*

215.—El lector moderno puede sentirse desconcertado ante la obra de Aristófanes por varios motivos. Hemos perdido la atmósfera de la antigua comedia, y hemos olvidado su naturaleza y su sentido. Pongámonos en un plano mínimo de sinceridad y buena fe.

216.—Lo primero que nos sorprende es que un alto poeta

se consienta semejantes procacidades y chocarrerías. Este reparo no se referiría solamente a Aristófanes, sino a buena parte de las literaturas clásicas de todos los tiempos. Cuando tal reparo deriva de nuestro temperamento, de nuestras íntimas preferencias, nada podemos contra él. Cuando deriva de los hábitos mentales admite rectificación. La rectificación resultará de la simple familiaridad con ciertos tipos de literatura que hagan oficio de contrapeso. Nos han acostumbrado a considerar al poeta como el huésped de una solitaria torre de marfil; a la poesía, como una canción en do de pecho, que no debe permitirse el registro medio, ni mucho menos el bajo. En el sentimiento de la pureza estética se han insinuado los melindres. Las palabrotas de Cervantes hieren los oídos. La *Celestina* pasa a la categoría de obra subrepticia. La misma *Perfecta casada* solivianta miedos de beatas. Si Aristófanes resucitara, diría que algunos modernos se ponen guantes para escribir, o levantan el dedo meñique al tomar la pluma. El poeta moderno se ha preocupado con su propia sublimidad, y se descarna en sus versos para sólo dar lo más sutil que hay en él, lo menos contaminado de materia mortal. Para curarnos del mal de escrúpulos, basta el trato con aquella literatura que podemos llamar literatura con entrañas. Ello nos habituará a los gustos de otras épocas, sin creernos por eso en la obligación de imitarlos.

217.—En el caso de la comedia antigua, es fuerza que nos traslademos con la imaginación a los días que la vieron nacer, para comprender aquel ritual sencillo y risueño. Estallido de misticismos populares, entusiasmo agrario, magia de la vendimia, gratitud hacia los poderes de la fecundación lo mismo en la tierra que en el cielo. El hombre nó ha aprendido todavía el asco ni la vergüenza del cuerpo. Además, la relación entre el sexo y la perpetuación de la especie es descubrimiento relativamente tardío. Provoca una adoración

por los atributos que sostienen la continuidad de la vida. Esta adoración no es indecente. De ella surgen, más bien, restricciones y normas, no tan firmes que ahuyenten "ciertas nefandas sombras —como decía Menéndez y Pelayo— que ojalá pudiéramos borrar del cielo de la cultura antigua". El hombre, entonces, acaricia su forma humana y la disfruta en danzas sensuales, mientras brota de su garganta el canto jubiloso. Y engendrado por el frenesí de los coros, aparece de pronto el dios, cuyos cuerne-cillos anuncian las fuerzas animales, el apetito y la agresividad candorosa. El extremo de pureza compatible con las procesiones fálicas puede apreciarse en el rito de las Tesmoforias. Religión y juego en armonía dan nacimiento a una forma de arte que participa de la mojiganga, y que poco a poco se desarrolla, sin querer olvidar Jas evocaciones, por fugitivas que sean, de los desahogos en que tuvo su cuna y que a nadie ofendían entonces. Tal es la comedia. Mal podían los poetas cómicos prescindir de aquellos recursos elementales, lugares comunes obligatorios y rasgos familiares del género. Y todavía Aristófanes asegura, entre veras y burlas, que sometió a la comedia a un régimen de sobriedad relativa (§ 233). A tan remotos orígenes deben imputarse las escenas eróticas con que suelen acabar sus obras, y aun los matrimonios con que acaban las obras modernas.

218.—Admitamos que el discreto lector queda más o menos satisfecho. Todavía laten en su conciencia otras dudas. Es insoportable, en la perspectiva histórica, admitir que Aristófanes haya podido confundir en sus sátiras, con otras figuras que no nos merecen aprecio, al estadista Pericles, al filósofo Sócrates, al trágico Eurípides, al lírico Cinesias. Estas son fatalidades del tiempo, nadie las elude. Quisiéramos que nuestros héroes hubieran vivido siempre como viven en nuestra devoción, en entendimiento perfecto. También le

aconteció a Lope calificar al *Quijote* de obra baladi, asegurando que pararía en muladares. Para que el recuerdo de Aristófanes no se enturbie con reflexiones amargas sobre las flaquezas de la humana condición, hay que limpiarlo, en lo posible, de las dos manchas más graves: su actitud ante Sócrates y su actitud ante Eurípides.

219.—Queda dicho que el Sócrates de *Las nubes* más bien quiere ser una representación a bulto de aquellas filosofías que el sentido popular consideraba como desquiciadas (§ 146). Puede ser que aquella caricatura se refiera a la primera época de Sócrates, que no conocemos a fondo. De todos modos, ella podría corresponder a Diógenes Apoloniata o a otros filósofos de menor relieve, más o menos relacionados con el pitagorismo. Tal caricatura nos parece hoy despiadada y sangrienta, por el sólo hecho de que la alegaron los acusadores de Sócrates como una prueba de opinión en su apoyo. Para la época en que se escribió, y para el mundo socrático de entonces, no tuvo la trascendencia que los hechos ulteriores habían de prestarle. Consideremos de cerca el caso.

220.—Un poco de historia. El arconte que hacía la eliminación previa escogía siempre tres comedias, a las que luego se adjudicaban el primero, el segundo y el tercer premio. Pues no conceder premio alguno hubiera sido de mal agüero en una celebración que conservaba cierto carácter religioso. Ahora bien: *Las nubes* no alcanzaron el éxito que su autor esperaba. La comedia, representada en los Dionisíacas de 423 A. C., sólo obtuvo el tercer premio. Aristófanes la consideraba como la más penetrante y acabada de sus obras, pero sin duda ella superaba el nivel medio de su auditorio. Era una comedia para intelectuales. Resolvió corregirla en una segunda versión, donde por lo visto transigía un poco con el público, introduciendo en ella algunos retoques acentuados. Tales fueron la adición del debate entre la Causa

Justa y la Causa Injusta, y la adición de la escena final en que se prende fuego a la casa de Sócrates y sus discípulos, para mejor subrayar así la disconformidad del poeta con las nuevas filosofías. No sabemos si esta segunda versión fué representada, pero debe de haberse difundido mucho, puesto que la citan los acusadores de Sócrates y el mismo Platón en la *Afología*. La historia de esta seganda versión explica en parte el que Aristófanes haya cargado la mano en sus mofas —que no acusaciones—, sin ir a buscar la explicación en propósitos aviesos. Los donaires de Aristófanes no son artículos de fe, sino sátiras. El género permite burlarse a un tiempo de tirios y troyanos. Así, en el curso de la comedia, se queja de que la astronomía se entrometa irreverentemente en las cosas celestes. ¿Hemos de entender que habla en serio? ¿Qué diríamos entonces de un satírico contemporáneo que considerase la odontología contraria a la voluntad de Dios, por cuanto enmienda la plana a la naturaleza?

221.—El haber escogido a Sócrates para esta sátira es un homenaje a su popularidad. Otro filósofo hubiera carecido de interés. También Cratino, Eupolis y Difilo aprovecharon en su teatro al célebre personaje. Todo el mundo en Atenas conocía a Sócrates. Los demás filósofos y sofistas de la época eran en general huéspedes y aves de paso, catedráticos solemnes que disertaban en los salones y en las aulas, sin codearse con la gente como aquel dialéctico callejero. Sócrates, además, se prestaba a la sátira por que era un tipo estrafalario y hasta algo maniático. La irritabilidad de su mujer Jantipa, que era de costumbre más burguesas, se justifica en parte por las extravagancias del marido que le cayó en suerte.

222.—Aristófanes tendría unos veinticuatro años, mala edad para la prudencia. Y luego, entre el año 423 en que se presentaron *Las nubes*, y el 399 en que sobreviene la condena

de Sócrates, el ambiente ha cambiado mucho. Las bromas sin consecuencia de otros días pueden convertirse en cargos virulentos. Resucitar en el juicio aquella comedia juvenil, a unos cinco lustros de distancia, no es más que un perverso ardid oratorio. Con o sin comedia, la sentencia hubiera sido la misma. *Las nubes* no contienen una sola imputación delictuosa; y todavía resulta más ridiculizado que el filósofo el tonto empeñado en entenderlo (§ 173 y 174).

223.—Que Aristófanes y Sócrates fueron buenos amigos pasa por tradición nunca desmentida. Ya los encontramos departiendo amigablemente en el *Symposio* de Platón, cuya escena es posterior a *Las nubes* en seis o siete años. En aquel inolvidable banquete, Alcibíades se deshace en elogios de Sócrates. Sin embargo, no tiene empacho en recordar algunas burlas de *Las nubes*. Se ve que, en aquellos tiempos, tales burlas eran todavía inofensivas. Cuando Sócrates fué sentenciado, no se sabe dónde andaba Aristófanes. A lo mejor había escapado de Atenas, temeroso a su vez de las venganzas políticas. Pero es evidente que no tuvo parte en aquella grande injusticia. De lo contrario, no se explicaría el buen entendimiento que reinó siempre entre él y Platón, fiel guardián de la memoria de Sócrates. Este entendimiento hasta se descubre en las influencias recíprocas: *La República* y *La asamblea de las mujeres* son obras que traslucen cierto trato y frecuentación entre sus respectivos autores.

224.—Más delicado es el caso de la campaña contra Eurípides, por haber sido tan tenaz, aunque no lo ensombrezca el recuerdo de una muerte injusta. Comencemos por admitir que tanto Sócrates como Eurípides eran, para Aristófanes, representantes de ciertas peligrosas innovaciones. No hay noticia de ningún contacto directo entre Sócrates y Eurípides, pero sí de la afición de Sócrates por las tragedias de éste. Para verlas, decía, no le importaba

tener que atravesar toda Atenas, y sólo concurría al teatro cuando representaban a Eurípides. La opinión, por su parte, los asociaba. La gente solía decir: "Sócrates junta la leña para la hoguera de Eurípides". No es efecto de la casualidad que Aristófanes se enfrente con ambos. A Sócrates le gasta una broma pesada ¡y adelante! Pero con Eurípides, que es del oficio, tiene más que hablar.

225.—Se enfrenta, pues, con Eurípides desde el primer instante y lo asedia durante no menos de veinte años a lo largo de su carrera teatral, desde *Los acarnenses* hasta *Las ranas*. Cuando se escribió esta última comedia, Eurípides acababa de morir en tierra macedonia. Pero Aristófanes todavía no puede soltarlo. Evoca, en los infiernos, su sombra y la de Esquilo, y las pone a disputarse el cetro de la tragedia ¿Cómo explicar encono tan persistente en el corazón de un hombre denodado? ¿Idea fija, odio personal? ¡Interpretaciones superficiales! Algunos se figuran al enorme Eurípides presa de pánico ante la persecución de Aristófanes, sólo porque, en vista de las objeciones de éste, parece haber retocado algún pasaje de la *Medea*. Pero ni Aristófanes era un miserable, ni Eurípides era un pusilánime. Lo que menos cabe poner en duda es la salud moral del primero, la fortaleza y la fibra del segundo. Ya hemos evocado a grandes rasgos la figura de Aristófanes (§ 205). ¿Y la de Eurípides? Hoy vemos a los escritores como sedentarios, como plantas de aire enrarecido. Aquella robusta gente se educaba en medio de temerarias experiencias. Eurípides, con toda la nerviosidad de su genio, que nos hizo decir de él que era una naturaleza en crisis (§ 186), corresponde, por alteza y bravura, al poeta de Rubén Darío: "Torre de Dios, rompeolas de las eternidades". Adusto, alejado, de pocos y selectos amigos, contempla largamente el mar desde su distante cueva de Salamina. Un fuego interior lo consume, que centellea por los ojos severos.

La faz es noble y barbada, y dicen que llena de lunares. Curtido en la intemperie, tan soldado como poeta, cuarenta años de duro servicio militar no le impidieron escribir más de noventa obras. Uno de sus más antiguos biógrafos nos asegura que sólo le desvelan las cosas más nobles y elevadas. No es posigle figurárselo atemorizado por las críticas, él que saltó al teatro para llevar la contra a tantas ideas recibidas; como no es posible figurarse a Aristófanes aferrado a una contienda vulgar. La cuestión debe plantearse en términos más generosos.

226.—Desde luego, la campaña de Aristófanes crea una tradición, fija un tema en la sátira y hasta en el ulterior comentario (§ 194). Goethe, que considera a los trágicos de todos los tiempos y naciones indignos de descalzar a Eurípides, truena un día contra "esa aristocracia de filólogos arrastrados por el bufón Aristófanes". Hay que confesar que si los cómicos se ensañaron contra Eurípides durante tantos años, es porque el público lo consentía y lo deseaba, porque aplaudía aquellos ataques, porque en algún modo respondían a su sentimiento. Como dice Murray, el verdadero reinado de Eurípides comienza con su muerte. Fué, en vida, el menos premiado de los grandes trágicos (§ 185). Drama en rebeldía el suyo, nace destinado a la controversia. Lo adorarán los poetas y lo denostarán los críticos. Aquella "Atenas coronada de violetas" que tanto amaba y tanto lo decepcionó en sus últimos años, no le corresponde con igual amor. Su fama se extenderá en el extranjero mucho antes que en su propia patria. Plutarco asegura que, tras el desastre de Sicilia, algunos prisioneros atenienses debieron su libertad al hecho de que recitaban de memoria pasajes de Eurípides, y a lo mismo debió el equipaje de cierto navio perseguido por los piratas el que se le permitiera llegar a puerto seguro, lo que ha inspirado a Browning su *Balaustion's Adventure*. Años más

tarde, dice Plutarco, cuando Atenas ha caído bajo el poder de la Liga Lacedemonia, y a la hora misma en que los tebanos proponían que Atenas fuera arrasada, los espartanos no pudieron contener su emoción ante el focio que, en su anhelo de salvar los muros de la ciudad, recitaba para ellos el coro inicial de la *Electra;* y si esto no sirvió de conjuro como Milton se lo figura, la destrucción se detuvo al menos por las afueras del Píreo. Más tarde todavía, los versos de Eurípides enardecerán a ciudades enteras. Así, según refiere Luciano, aconteció en Abdera con la *Andrómeda*, donde improvisados trágicos, pálidos y ojerosos, andaban durante ocho días repitiendo por las calles los yambos de la tragedia, los parlamentos de la heroína, el discurso de Perseo. Pero, entretanto, Eurípides paga el precio de sus osa-dias. Si en cuanto a la forma continúa y embellece la tradición establecida, en cuanto al fondo es un revolucionario para su tiempo y para todos los tiempos. Aristófanes no podía menos de rechazar lo. Bajo el ropaje de la discusión literaria, asistimos aquí a un duelo en que se debate el espíritu de Atenas.

227.—Dos maneras de entender el mundo, dos sensibilidades en pugna, solicitan el alma y hasta los destinos de un pueblo, puesto que el porvenir depende del temple moral de la Polis, dañosamente afectado, según Aristófanes, por la sofística y la nueva tragedia. La batalla se libra en la escena, en la cátedra, y en cualquier lugar de la ciudad donde Sócrates se presenta. Como en toda verdadera crisis social, los ejércitos son indecisos, la línea de encuentro es cambiante. La inquietud colectiva se manifiesta removiendo contingentes que a veces forman en un bando y a veces en el bando contrario. Los mismos campeones aparecen contaminados por la causa que atacan. Platón es también un rebelde, pero, por lo mismo que es tan accesible al entusiasmo poético, duda

de que convenga a la sociedad el entregarse al desenfreno de las emociones y a la delectación morosa ante las cosas sensibles. (§ 268 y *ss*., 286 y *ss*.). Si la tradición da entonces sus mejores frutos es, como sucede siempre, porque ha pasado de la etapa estable, inconsciente y rutinaria, a la etapa en que se la investiga y se la pone en duda.

228.—En este conflicto, Aristófanes resulta un poeta "euripidaristofanizante" (§ 213). Reconoce al enemigo, pero siente por él una manera de amor secreto. En aquella exaltación pasional a que Eurípides se abandona con incontinencia delirante, en aquella exageración analítica que seca las fuentes del candor, Aristófanes adivina un peligro que a la vez lo atrae y lo repele. Nadie ha estudiado a Eurípides con mayor asiduidad que él, nadie lo conoce mejor. Es el fantasma constante de su pensamiento. A cada instante le acuden los versos y las ideas de Eurípides. Lucha contra Eurípides como contra una posesión. La batalla se libra también en el alma de Aristófanes. Hecho patético que no puede ponerse a cuenta de viles animadversiones. Eurípides, fuego desatado, está en el ambiente que se respira. Aristófanes siente las quemaduras y, buscando alivio, vuelca bocanadas de sátira. Entre las risas de Aristófanes, Atenas procura dolorosamente su salvación.

229.—El lector moderno se desconcierta, además, ante aquella condición que hemos llamado la probidad de Aristófanes. Los mismos contemporáneos del poeta no dejaron de percibirla (§ 213). Pero Aristófanes no es un expositor dogmático, es un artista. Su cabal conocimiento de las tesis opuestas y su interés por darles vida escénica producen efectos inquietantes. La disputa o "agón", uno de los lugares obligados de la comedia, que le viene de sus orígenes rituales y que se conserva por su eficacia cómica, lo pone en el trance de mostrar por sus dos aspectos todo asunto

de discusión. La Causa Justa y La Causa Injusta se defienden en su teatro con muy buenas razones. Eurípides no sale mal parado en su controversia con Esquilo, viejo guerrero de otras lides que no entiende de sutilezas, que sólo contesta con gruñidos, y que quiere echarse sobre su adversario espada en mano. No hay que pedir a la musa cómica una justicia demasiado impecable, unas cuentas demasiado estrictas. El poeta, dirá Aristóteles, no está obligado a la exactitud de la ciencia o de la historia. Mucho menos el poeta cómico, que conserva la plasticidad cambiante de Proteo. ¡Cuidado con exigir de Aristófanes lo que nunca ha pretendido darnos! La inclinación a considerar toda obra antigua como documento para la reconstrucción de hechos y doctrinas del pasado nos hace olvidar que, en el caso, se trata de una libre creación festiva. Aristófanes no responde con su palabra de todo lo que digan o hagan sus personajes. Lanza piedras al tejado vecino, sin miedo a que su propio tejado sea de vidrio. A éste le llama impío, y él mismo se permite familiaridades irrespetuosas con los dioses. Al otro lo tacha por la inverosimilitud de ciertas situaciones en que él mismo incurre algunas veces, como cuando los esclavos se hombrean con los amos. Al de más allá lo acusa de partir cabellos en dos, lujo oue él también se permite. Escudado en las disculpas de la parodia, usa de los recursos ajenos que ha declarado inaceptables: el traer al teatro el tono de la controversia jurídica, el usar de la paradoja, el abusar de ciertos lugares comunes. La comedia disfruta de las licencias del vejamen. Hoy nos extrañamos y aun quisiéramos indignarnos por cuenta de los que sufrían sus sáitrasj y tal vez sus víctimas eran las primeras en reírse, mientras les llegaba el turno de desquitarse en igual moneda. Sócrates no es el único. Aristófanes, por ejemplo, era amigo de Agatónj un día llega a lamentar su ausencia de Atenas, declarándolo poeta de verdad, lo que no hizo para los otros. Y

sin embargo, no se contiene para ponerlo en solfa y exhibir su alambicamiento y su aire afeminado. La comedia no es una tesis. No sometamos la risa a los rigores de la solemnidad. La vena humorística de Aristófanes salta de pronto, en medio de los discursos que se anuncian como más austeros. Se gastaba bromas a sí mismo. No podía sujetarse, lo arrebataba su misma abundancia. Repiqueteaban sus ideas como cascabeles. Dejaba a medias la argumentación emprendida, si le acudía un verso hermoso, o deshacía con un gracejo el efecto de sus sermones. Si emprende el elogio de la educación antigua, se ataja de repente con una salida grotesca, y nos dice que, en los buenos tiempos, los niños del gimnasio, tras de descansar en la arena, aprendían a borrar cuidadosamente las huellas de su cuerpo, precaución muy recomendable. Y como ésta, nos cuenta otras muchas rarezas difíciles de repetir, que más bien parecen ironías contra las costumbres que aconseja. Primero nos embauca, luego nos desengaña; y en una palabra, nos hace un palmo de narices. Medrado está quien pretenda buscar preceptos en este burlón incorregible.

4.—*La crítica en Aristófanes.*

230.—Aristófanes es el primer escritor griego en quien encontramos el juicio literario directo sobre obras determinadas. Después de él, caemos por tres siglos en las consideraciones teóricas y preceptivas, en los cánones y en las definiciones abstractas. Saintsbury afirma que Aristófanes se adelanta en más de dos mil años a la "causerie", a la revista crítica por personajes, a la agudeza de Dryden, a la profundidad de Coleridge, a la amenidad penetrante de Arnold y de Sainte-Beuve. Su precisión documental, su apoderamiento de los asuntos concretos, su capacidad para fincarse en la obra sin perderla de vista ni distraerse en

generalidades indiferentes, no pudo ser igualada por el mismo Longino. Su ejemplo desaparece con él. Cuando la crítica regresa de su demorado viaje por los sistemas, comienza otra vez titubeante, como si Aristófanes nunca hubiera existido.

231.—Pero Aristófanes es sobre todo un polemista. Su juicio es siempre un ataque, mucho más que una interpretación. Sus elogios están matizados de ironía. No puede hablar sin guiñar el ojo. Recorramos las principales manifestaciones de su crítica en orden creciente de importancia.

232.—Lo primero que en Aristófanes se advierte es la autocrítica, la conciencia de la propia obra que Sócrates echaba de menos en los poetas (§ 177). En las "parábasis", el coro se desentiende del asunto de la comedia y se enfrenta con el público. A través de estos entreactos, Arisitófanes, siempre con aquella redentora sonrisa —fiel de su buen gusto y contrapeso de toda posible pedantería—, emprende breves elogios de sí mismo. Aunque no sea verdad que lo haya realizado del todo, nos dice entonces que se ha esforzado por limpiar la comedia de los acarreos adventicios, del cieno original en que brotó aquella grosera planta, jardinándola y podándola convenientemente para ofrecerla en su actual pureza. Pero no podía cortar el cordón umbical de la comedia, que la liga a las embriagueces dionisíacas. El relajamiento periódico, la estación de asueto, ejercen una función de higiene. El chino, gran maestro de las costumbres, se encierra de tiempo en tiempo en su casa para aflojar las amarras de la coerción social; no se deja abordar ni de su familia, y grita y se enfurece a solas, y suelta todos los resortes opresos. Después, reaparece entre los suyos muy bien aseado por dentro y por fuera, muy cortés y afable. En el Brasil, donde el Carnaval asume proporciones de ritmo sociológico, la tolerancia de una semana descarga el ambiente para todo el

año. Después, la vida recobra su paso, cae el telón, y ni siquiera se ve en la calle un confetti o una serpentina. ¿Privar al público, en las Grandes Dionisíacas, de las alegrías tradicionales? Sería casi un error cívico, además de ser un solecismo poético (§ 217). La rectificación de Aristófanes se reduce a suprimir ciertos excesos inútiles; pero ni siquiera prescinde siempre de los adminículos fálicos que usan los actores cómicos, y que hoy nos parecen incompatibles con aquellos airosos versos. *La Lisistrata* está en un extremo con sus escenas escabrosas; en el otro extremo están *Las nubes*, *Las ranas*, *Las aves*, donde no hay asomo licencioso.

233.—En la segunda versión de *Las nubes*, el coro nos informa de que la primera fué injustamente postergada; pero como el poeta tiene prendas de la justificación del auditorio, por el aplauso que otorgó a su comedia *Daitales* (comedia hoy perdida, en que el joven virtuoso se opone al joven pervertido), ahora se presenta otra vez al dictamen, modestamente y con tono mesurado y sencillo. Ha prescindido del ridículo colgajo de cuero que hace reír a los muchachos, de las manoseadas burlas contra los calvos, del "cordax" o danza lasciva, de los viejos apaleadores, de los alaridos extremosos; y sólo confía, para agradar, en el mérito de sus versos. "Y conste—dice—que no por eso me envanezco, ni me doy aires sublimes desordenando mi cabellera. Tampoco os molesto repitiendo asuntos conocidos, sino que os traigo invenciones nuevas, hijas de mi musa y que a ninguna otra se parecen, sazonadas de dulce ingenio". Se declara satisfecho de haber atacado al Cleón poderoso y dejar en paz al Cleón vencido. Censura a Eupolis y a Hermipo porque, para maltratar a Hipérbolo —el sucesor de Cleón— creen legitimo ensañarse contra su madre, a quien presentan como una vieja desvergonzada. ¡Apréciese por aquí la holgura de las libertades atenienses!

234.—En la parábasis de *La paz*, Aristófanes reclama pára sí el título de primero entre los poetas cómicos, por haber acabado con los fáciles chistes sobre los harapos y los piojos; por haber desterrado del teatro a esos Heracles panaderos y hambrientos (como el de Eurípides en su perdido drama satírico *Sileo*); a esos esclavos llorones, enredadores y azotados. El ha sustituido semejantes vulgaridades con muestras del arte más subido; ha edificado una obra protegida por torreones de nobles palabras, altos pensamientos y donaires de buena ley, de ésos que no se encuentran en mitad del arroyo. El no ataca a la gente oscura ni a las indefensas mujeres, sino—muevo Heracles—acomete a los poderosos y, por encima de todo, al monstruo espantoso de la guerra.

235.—En la parábasis de *Las avispas* vuelve sobre iguales temas. Hace notar—alusión probable a algún rival—que no se ha prevalido de sus triunfos poéticos para darlas de seductor entre la juventud de las palestras, porque practica el respeto debido a la poesía, y nunca la pone al servicio de bajos menesteres. "Cuando os encontréis—exclama—con un poeta de mis excelencias, amadlo de veras, y guardad cuidadosamente sus pensamientos junto a los limones del cofre, para que perfumen vuestra ropa".

236.—En estas declaraciones garbosas hay siempre ribetes de exageración. El es el primero en saber que no está libre de las bufonadas que censura en los otros, por mucho que grite orgullosamente: "¡No pretenda deleitarse con mis obras quien guste de invenciones tan bajas!" En *Las Tesmoforias*, se permite representar a la madre de Hipérbolo en traza de usurera. En *La paz*, incurre en el tema de los calvos; y no bien acaba de predicar el respeto a la mujer, cuando alude a las matadoras miradas de Cina, bien que ésta era una cortesana a quien la alusión no había de desagradarle del todo. Varias veces insinúa que la madre de Eurípides era una verdulera

vulgar, aunque las viejas biografías la describen como urta dama distinguida. Incurre en el tema de los azotes en *Las ranas;* en *Los caballeros*, en el de los esclavos llorones; y en *Las nubes*, en el de las chinches, si no los piojos; el Heracles hambrón aparece en *Las aves;* y el famoso "cordax" en *Las avispas:* rutinas del género, fatalidades que la forma impone al pensamiento.

237.—Hasta aquí la autocrítica. Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se ofrece el recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales. En la memoria, una constante visitación de los versos; en el gusto, un tamiz que los escoge convenientemente; en el arte, una oportuna acomodación de las citas dentro de la propia obra. Condición del estilo, pero condición ya crítica del estilo. A veces se trata de meras reminiscencias y alusiones. Los autores aparecen juzgados por el solo lugar que se les rsigna. Si, en *Las avispas*, Aristófanes habla del Helesponto, la paráfrasis de Píndaro no es un mero adorno, sino un enriquecimiento. A veces se trata de meras pullas o de breves juicios. Nombra una veintena de poetas entre Homero y Esquilo, y el doble entre sus contemporáneos. Acaba así por adquirir un valor documental, que permite reconstruir con algunos hitos la historia del teatro que nos falta. Aunque juguetea con Esquilo, no le niega su admiración y lo pone por encima de todos.* Es deferente para Sófocles. Y nadie ha podido contar las evocaciones que hace de Eurípides, éstas sí animadas invariablemente de un propósito satírico. Repara en el exceso de los exordios en los oradores de su tiempo *(Las nubes)*, o en la pronunciación defectuosa de otros *(Las avispas)*. Sus rápidos epigramas han salvado del olvido algunos nombres. Allí, entre los cómicos anteriores y

contemporáneos, desfilan, clavados con la leve flecha aristofánica, Magnes, el de las pueriles invenciones para públicos todavía poco exigentes; Cratinó, el viejo de las vehementes invectivas y el brillante lirismo, degradado por la embriaguez, y a quien el pinchazo de Aristófanes hará reaccionar al punto que todavía volverá por su honra y alcanzará un triunfo con su comedia *La botella;* Crates, costumbrista de sustancia escasa; Eupolis, Frínico, Hermipo y Amipsias, que lo imitan hasta donde pueden, y pueden poco, y para disimular su penuria abusan del priapismo escénico. Entre los trágicos, menciona y ajusticia de paso a Hierónymo, el hombre crapuloso y velludo que cree ver centauros en las nubes, como Hamlet en sus divagaciones; a Teognis, autor tan frío que, cuando se presentan sus obras, la Tracia se cubre de nieve y los ríos arrastran témpanos de hielo; a Morycos, más glotón que sabio; a Estenelos, insignificante y aburrido, empobrecido por el descrédito a que le llevaron sus plagios poéticos; a Filónides, duro y estúpido como un asno; a Filodes, pésimo versificador y plagiario; a Carcino, el de los dioses lamentosos, y a sus cuatro hijos: Jenocles, poetilla que todo lo remedia con los escenarios suntuosos, y los tres danzarines liliputienses cuyos nombres no hemos averiguado; a Mórsinos, a Acéstor, a Melantio, víctima aquél de su condición de extranjero y éstos de su mala suerte. Y en fin, al más ilustre, al que llama verdadero poeta aunque tampoco le perdona las burlas, a su amigo Agatón.

238.—Cuando Atenas estaba empeñada en la lamentable expedición de Sicilia, aunque todavía no llegaban nuevas del desastre, Aristófanes presenta *Las aves*—considerada hoy como su mejor comedia—a modo de juego literario que aleje las preocupaciones reinantes. Entre los que solicitan ser admitidos a la nueva ciudad de las aves desfilan no menos de once músicos y poetas. Las alusiones a Homero, Hesíodo,

Anacreonte, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Eurípides alternan con las alusiones a los filósofos Gorgias y Pródico, y hasta al astrónomo Metón. Se habla de la lepra de Melantio, de la escualidez de Leotrófides. Se compara al feo Filocles con la abubilla. No podía faltar el famoso lírico Cinesias, largo como un tilo. Su arte, que no busca el bien sino el placer, será censurado por Platón (§ 265). Aristófanes parodia la poesía de Cinesias, etérea y engañosa, aunque no exenta de atractivos. En la *Lisístrata*, hará de él una criatura inolvidable, presentándolo como el esposo desesperado de Mirrina. Y si a él no quiso referirse, parece inevitable que el público asociara el nombre al de poeta tan conocido. El orador Lisias asegura que, más tarde, Cinesias trocó la poesía por el lucrativo oficio de delator o sicofante. Ya sabemos que tuvo parte en el abominable decreto que prohibió los coros de las comedias.

239.—La parodia, especie de crítica en acción y que supone un estudio previo del modelo, es también una manifestación del sentido crítico de Aristófanes, como lo es de la comedia de la época en general (§ 192). Aristófanes se complace en parodiar situaciones, frases, metáforas, figuras que, traídas del ambiente trágico al cómico, resultan risibles. Remeda el modo de hablar de la gente conocida, los neologismos efectistas en los discursos de Cleón, etc. Imposible catalogar tales parodias, disueltas en las escenas como la sal del guiso. Su víctima habitual es Eurípides. En una tragedia perdida de éste, el rey Telefo tiene a raya a los monarcas griegos y los obliga a escucharlo, poniendo un cuchillo sobre el cuello del niño Orestes. En *Los acarnense*s, Diceópolis tiene a raya a los carboneros, amenazándolos con destripar un cesto de carbón que lleva en los brazos. En *Los caballeros*, el Paflagonio (apodo de Cleón) se despide de la corona que le arrebata su vencedor el choricero, en versos que imitan los adioses de la Alcesta de Eurípides a su lecho nupcial. En *Las Tesmoforias*,

la espléndida farsa sobre la prisión y fuga de Mnesíloco es una obra maestra tejida con pasajes de Eurípides.

5.—Aristófanes contra Eurípides

240.—El peso de la crítica aristofánica se deja sentir singularmente en las tres comedias a que vamos a referirnos, donde Eurípides figura como personaje: *Los acarnenses, Las Tesmoforias* y *Las ranas*. En *Los acarnenses*, el buen pacifista Diceópolis ("Amigo del pueblo") tiene que defenderse contra la furia de los sanguinarios carboneros, que quieren lapidarlo como a enemigo de la patria y vendido a los lacedemonios. La mejor defensa consistirá en moverlos a compasión, porque de razones no es fácil que entiendan. Habrá, pues, que acudir a Eurípides, maestro de las grandes pasiones, dueño de todos los secretos para provocar las lágrimas. ¿Qué ayuda pedir al soberbio trágico? Lo primero es que preste a Diceópolis sus muchos y pintorescos disfraces, aquéllos de que tanto abusa para presentar a los héroes en traza de hambrientos y lisiados. Eurípides, llamado a comparecer en escena, lo hace mediante una tramoya, como los dioses que bajan del cielo en sus tragedias. La elección del disfraz es una verdadera revista de las obras de Eurípides. ¿Convendrá usar el disfraz de Eneo, agobiado de senilidad? ¿El de Fénix, más bien, herido de lamentable ceguera? ¿El de Filoctetes, caído en la mendicidad? ¿O el del mutilado Belerofonte? No: Diceópolis prefiere otro, no recuerda cuál: se trata también de un mutilado, cojo por más señas, y todavía más miserable que los anteriores j de uno que, por cierto, habla por los codos y nunca se decide a cerrar la boca. ¡Ah, pues es Telefo! Por ahí debe de andar su disfraz, que lo busquen. Está entre los harapos de Tiestes y los de Ino. ¡Aquella guardarropía es una verdadera tienda de trapero! Diceópolis solicita, además, algunos objetos adecuados a la

situación, de que los personajes de Eurípides acostumbran servirse. En el caso de Telefo, parece indispensable completar la mascarada con el bonete misio, el cayado, el canastillo viejo y lleno de desperdicios, la escudilla, el cántaro tapado con una esponja; y hasta algunos hierbajos de salud —¿por qué no?— en recuerdo de la madre de Eurípides. Que Diceópolis aprenda ahora unas cuantas frasecitas apropiadas a la circunstancia, bonitas, bien enredadas, que impresionen por incomprensibles, y cátate el milagro. "Pero—exclama Eurípides—¿te prensibles, y cátate el milagro. "Pero—exclama Eurípides—¿te eso ¿con qué voy a componer mis nuevos dramas?" Saquemos el saldo: *a*) abuso de la conmiseración y las lágrimas; *b*) indigna representación de los héroes trágicos, siempre en figura, de ganapanes y mutilados; *c*) errado empeño de rebajar la alteza trágica con un realismo inútil; *d)* abuso del "Deus ex machina"; *e)* abuso de expresiones alambicadas.

241.—En *Las Tesmoforias*, se acusa a Eurípides de ser enemigo de las mujeres. Las viejas biografías lo presentan como misógino, v le atribuyen desgracias domésticas nunca comprobadas. Pero las viejas biografías tienden a considerar como rasgos de la vida real de Eurípides algunas situaciones que aparecen en sus tragedias. Ya lo presentan como marido engañado, pór imitación de su Tesco y su Proteo; ya como bigamo, a semejanza de su Neptolemo; y hasta se pretende que murió desgarrado por los perros a la manera de su Acteón, o asesinado por las mujeres enfurecidas al igual de su Penteo. Lo más curioso es que se den por verdaderas aventuras de Eurípides las risibles fantasías con que la comedia lo ridiculiza,(§ 488). Por influencia de *Las Tesmoforias*, se vino a creer que Eurípides había sido víctima de alguna conjuración femenina. La acusación que en esta comedia se le hace carece, a primera vista, de sentido crítico, y

muchos la pasan por alto. Murray, al explicar los posibles fundamentos de la acusación, nos descubre, sin proponérselo, su valor crítico. No enemigo: psicólogo de las mujeres; descubridor, pues, de su secreto: ésto era Eurípides. No en vano se asegura que influyó su madre en la formación de su carácter, despertando en él una atención sincera para el alma femenina. Las convenciones sociales esperan que el respeto a la mujer se revele en una representación borrosa y anodina de su carácter. El probervio griego dice que la mayor honra de una mujer está en que no la mienten los hombres. Todavía Menandro, que vive en época, de relajamiento, afirma que "la puerta del patio es el límite extremo que puede franquear una mujer honesta". Y he aquí que Eurípides, primer intérprete verdadero del alma femenina, se atreve a romper el tabú. Eurípides anima a la mujer en sangre y en espíritu: luego es un osado, un irreverente, un enemigo. Se le ha comparado con Ibsen que escandalizó a los comienzos y luego fué proclamado campeón del feminismo. Hoy las sufragistas recitan los versos de la *Modea*. Aristófanes ha tocado un punto sensible. Aunque por modo negativo, destaca la importancia de Eurípides como intérprete de la mujer. La mujer, de criatura inconsistente que era, ha pasado a ser la criatura de carne y hueso; baja del coturno y se arranca la máscara, para desgarrarse de dolor las mejillas. ¿Quiso decirlo así Aristófanes? ¿Se trata más bien de un acierto involuntario? El humorismo disimula el alcance de sus intenciones. Basta que haya percibido en la tragedia de Eurípides un nuevo tipo de mujer. Después de todo, tampoco Aristófanes ha dejado de sentir, a su manera, una inquietud semejante. El grito: "¡Si las mujeres mandasen!", está representado en el siglo V A. C.—además de cierta pieza de Feré-crates—por la *Liistrata* de Aristófanes. Allí las mujeres hacen una huelga de amor para obligar a atenienses y a lacedemonios a deponer las armas. Y

ya vimos que *La asamblea de las mujeres* muestra singulares semejanzas con las concepciones sociales de la *República* de Platón (§ 233). Y por cierto que el comunismo sexual propuesto en esta obra —teoría muy difundida entre ciertos utopistas de la época, según consta por la *Política* de Aristóteles— es menos respetuoso para el albedrío de la mujer que todas las obras juntas de Eurípides.

242.—Volvamos a *Las Tesmoforias*. Las mujeres se quejan de que Eurípides analice impúdica y despiadadamente sus sentamientos, llenando a los hombres de suspicacia. "No puede una romper un plato, tener jaqueca o amanecer un poco pálida, sin que el poeta sospeche que ello es síntoma de un amor culpable. Ya no tiene una libertad para nada. ¡Hay que acabar con este hombre!" Y se organiza una verdadera conspiración en contra suya. Eurípides discurre deslizar entre las mujeres algún amigo que lo defienda. Pero este amigo tiene que disfrazarse de mujer necesariamente. ¡Quién mejor que Agatón, con su aire dulce y afeminado! Agatón no se atreve a aceptar el delicado encargo. Eurípides acude a su pariente Mnesíloco, y éste, convenientemente ataviado, se lanza a la batalla. Pide la palabra; argumenta como mejor puede, tratando de desarmar la furia de las hembras. Confiesa que Eurípides ha dicho algunas atrocidades contra ellas. ¡Pero, en cambio, señoras mías, lo que se ha callado !Y aquí enumera una serie de travesuras y disimulos femeninos de gusto aretinesco. Ya se ve que Aristófanes, como de costumbre, se burla también de lo que pretende defender. No ha querido más que explotar una espléndida situación cómica para divertirse y divertirnos. Alguien avisa a las mujeres que anda entre ellas un traidor. Se procede a una revisión cuidadosa; Mnesíloco es descubierto y aprisionado. Comienza entonces a meditar en los recursos y tretas que el propio Eurípides usa en su teatro cuando pone a sus personajes en

trance parecido. Y aquí sobreviene la mayor parodia que conoce la Antigüedad, calcando escenas de la *Elena* y el *Palamedes* de Eurípides. Éste acude en persona para salvar a su amigo, ora bajo los arreos de su Menelao, ora en máquina volante bajo la figura de su Perseo. Pero es en vano. Entonces reaparece en traza de veja, acompañado de una muchacha que se encarga de distraer al guardia, mientras Mnesíloco logra huír.

243.—En *Las ranas*, muerto ya Eurípides, la acción acontece en el otro mundo. Esta vez ¿entenderá el público la comedia, o sucederá lo que con *Las nubes?* No —dice el coro — el público es ahora más ilustrado que antaño; le ha aprovechado mucho el nuevo arte de Eurípides. Dionysos, tras algunas peripecias, llega a los infiernos. Va en busca de Eurípides, a quien se propone confiar el cetro de la tragedia. Pero Esquilo no está dispuesto a dejarse desposeer. Comparecen las sombras de los poetas. Se abre el juicio. Esquilo ataca, lleno de clamores elocuentes. Eurípides para y contesta. La verdad es que lo hace con eficacia. Puede decirse que Aristófanes le concede un amplio derecho de defensa. Esquilo acaba por vencer en el ánimo de Dionysos, pero nosotros nos quedamos con la impresión de que el dios ha dictado su fallo dejándose llevar de sus inclinaciones, de su opinión ya anteriormente formada, mucho más que de las evidencias presentadas en el debate.

244.—En el curso de este debate, ambos trágicos se critican mutuamente a propósito de su estilo, sus prólogos, los fragmentos líricos de los coros y hasta algunos versos destacados. Llega un momento en que Dionysos no sabe qué pensar: no bastan a fundar su juicio las solas consideraciones literarias. Entonces, como toda la crítica de su tiempo, acude a la prueba de la política. Veamos: ¿qué piensan uno y otro disputante de la conducta pública de Alcibíades? Las

respuestas no resultan todavía decisivas. Las sombras se impacientan. ¿Qué piensan de los medios para salvar de la ruina a la ciudad? Eurípides se inclina a la moderación, como el mismo Aristófanes, según ya sabemos. Esquilo, en cambio, quiere la guerra: representa el punto de vista de su generación, el punto de vista de Pericles. La discusión se hace inacabable. Dionysos, urgido por Plutón, de cuya hospitalidad se está abusando, apresura su sentencia sin tomar ya en cuenta más que sus gustos. La inspiración gigantesca de Esquilo triunfa sobre el arte sabio y atormentado de Eurípides.

245.—La censura de Aristófanes no es, pues, una ciega acometida, sino una postura literaria, fundada en criterio, experiencia y sensibilidad. El análisis de los efectos artísticos es ajustado y preciso, y no economiza esfuerzos de apreciación valiéndose de automáticas reglas. Claro es que, a cada paso, los motivos literarios se mezclan con los extraliterarios. Otra cosa ni siquiera sería soportable en una comedia. Así, se habla de ideas disolventes, de exaltación de los impulsos aviesos, de escepticismo dañino, de espíritu sofístico envuelto en paradojas que aturden, de inclinación a los secretos de alcoba y a los incestos, de todo lo cual la musa de Eurípides se convierte en una tercera. Pero, junto a esto, se habla también de la flojedad de la acción, de la fábula deshilvanada, de los prólogos redundantes, de las narraciones demasiado largas, de la corte de semidioses rebajada —por pueril realismo— en una Corte de los Milagros. Eurípides, dice Aristófanes, tiene manía de fabricar cojos y muestra unas aficiones de remendón. En cuanto a su estilo, o tropezamos con logogrifos, o con vulgaridades de la jerga jurídica más propias del ágora que del teatro, y que "llenan el lenguaje poético de tisana y chicana". El virtuosismo de Aristófanes alcanza aquí un punto culminante: las imitaciones de

Eurípides podrían pasar por fragmentos originales. La comicidad llega al colmo, cuando Eurípides intenta consecutivamente la recitación de sus siete prólogos, y Esquilo le interrumpe siempre, completándole los versos con una muletilla risible. Pero también tienen comicidad el arrebato colérico de Esquilo, que a duras penas se contiene, sus imágenes de armería, y su evocación de los viejos marineros, fornidos y estúpidos. Eurípides, exclama la sombra de Esquilo, es el predilecto de los picaros y ladrones, que en él aprenden a defender sus fechorías. Se jacta de haber enseñado a todos a expresar lo que sienten: ¡más le valiera no haberlo hecho, porque de paso ha enseñado a todos a maldecirlo! Aristófanes no responde ya de lo que dice. Lo embriaga su fuerza. Aquello es ya la alegría destrozona del niño, que acaba por hacer añicos sus muñecos; es el retozo del atleta que ignora el estrago de sus estrujones.

246.—En sus años postreros, Aristófanes es un león fatigado. Sin embargo, todavía tiene vigor para trazar rumbos a la futura comedia, en *La asamblea de las mujeres*, en el *Pluto* y en las últimas obras desaparecidas. Y todavía deja sentir la garra en aquellas terribles palabras de su Carón, que debieron resonar tan lúgubremente sobre la ciudad empobrecida: “La riqueza siempre es cobarde”.

Notas al pie

* Eurípides aboga por la paz con Esparta en *Las suplicantes* y en las obras perdidas: *Cresofonte y Erecteo*. Ver § 292 y *ss*. sobre la actitud de Isócrates.

* Advierto una alusion contra Esquilo en *Las nubes* (§ 534 y *ss*.), sobre el mismo tema de la anagnórisis de *Las coéforas* que fué objetado por Eurípides y lo será por Aristóteles (§ 186 y 424-4º). Aristófanes dice que su comedia vuelve por segunda vez a los espectadores segura de reconocer entre ellos a sus partidarios, como la antigua Electra reconoce a primera vista el rizo de su hermano Orestes.

VII.—PLATON O EL POETA CONTRA LA POESÍA

1.—*Postura general de Platón*

247.—Los maestros itinerantes daban el conocimiento en discursos. Sócrates pretendía extraerlo de las intuiciones de cada uno. Aquéllos pasaban por Atenas, disertaban ante públicos escogidos y seguían de frente. Éste, verdadero hijo de la democracia, aunque ella acabó por ser para él una madrastra, predica la filosofía a todas iioras y en todos los lugares. Quiere xcompartir con el pueblo los beneficios de la inteligencia. El desastroso fin de su experimento aleja de Atenas a sus discípulos y los lleva a adoptar, hasta cierto punto, una actitud de conspiradores del espíritu. El mismo Platón, aunque no comprometido con los sentimientos oligárquicos de su familia, prefiere por el momento abandonar su ciudad y se refugia en Megara. Debemos a la muerte de Sócrates el que Platón no se haya consgrado a la política en el sentido corriente de la palabra.

248.—Aquel joven de ilustre familia, descendiente de Solón, Aristocles de nombre y luego apodado Platón por la anchura de sus espaldas que acaso debía al cultivo de la gimnástica, vencedor en los juegos ístmicos, educado en todas las disciplinas —música, danza, pintura y poesía— era un compendio de la civilización ateniense y parecía, según todas las previsiones, destinado a los deberés públicos y a lo que

luego llamarían los romanos la carrera de los honores. Fué poeta lírico y trágico, y seguirá siendo poeta en la manera de su filosofía y en ciertos arrobos místicos que acompañan su pensamiento, aun en medio de las disquisiciones más áridas. Se acercó a Sócrates cuando contaba unos veinte años, y durante ocho más o menos disfrutó de su intimidad, y así se fué modelando al calor de sus enseñanzas. Cuando lo vió morir, comprendió su propio destino. El *Gorgias* es el testimonio fehaciente de su dolor y de su ira. A la muerte de su maestro —como dice Schwartz— siente encenderse en su corazón una llama que consumirá toda la ética tradicional de su pueblo.

249.—Ha comprendido: las leyes existentes no merecen el holocausto voluntario de Sócrates, justo entre los justos y el más sabio y bueno de los hombres. Los gobiernos están mal construidos desde la base. No se curarán por sí mismos. Ni siquiera una revolución podría remediarlos. Sólo una transformación profunda, cimentada en la filosofía, los llevará a la verdadera justicia. Si la Carta vil es auténtica —y las autoridades se inclinan cada vez más a aceptarlo— ella nos describe claramente esta actitud ante el problema político: "La desdicha del género humano —afirma— sólo tendrá fin cuando la casta de los filósofos ocupe el poder, o cuando por obra de un milagro los gobernantes vengan a convertirse en filósofos." De suerte que la Atenea Política, la mente creadora de Ja ciudad, sigue siendo —como a lo largo de toda la edad a que se refiere nuestro estudio— la inspiradora de todo pensamiento teórico, y aun del más puro contemplador de las ideas abstractas que conoce la humanidad.

250.—Sus primeros viajes no están muy claramente establecidos. Suele hablarse de Egipto, del Asia menor, de Creta, de Italia y Sicilia. Aquí pudo comenzar su relación con los pitagóricos, qué fué tan fecunda. Se asegura que ofendió a

Dionisio I de Siracusa por la libertad de sus expresiones. El tirano lo entregó a un embajador de Esparta que lo vendió como esclavo a los eginetas. Lo rescató un viajero cirenaíco llamado Anníkeris. Regresa a Atenas, como parecía irremediable. Y, como tenía qué suceder, los socráticos lo rodean. A la filosofía de la ciudad —dice Landsberg— sucede la filosofía de la secta. Pero hay que entenderlo: de la secta al servicio de la ciudad. Platón había cumplido ya cuarenta años cuando fundó la Academia. Si es imposible que el filósofo sea monarca, prepárese al menos para ser el consejero de los monarcas, el legislador. Tal es la intención general de la Academia. La ciencia ya no ha de nacer y morir con el sabio, como en la época de los grandes jonios, sino que ha de transmitirse de generación en generación. Pero de tal suerte aparece Platón sumergido en las cosas universales, que el mismo Aristóteles ve con asombro —y lo propio acontecerá a Dionisio II de Siracusa— que, tras de cautivar a sus oyentes con sus explicaciones sobre la función del bien en la sociedad, el maestro pasa a ejemplificar la figura del bien supremo ¡con el estudio de la geometría! Esta irreducible exigencia filosófica de Platón será la causa de sus desgracias!

251.—Más tarde, en efecto, y ya cumplidos los sesenta años, aceptó una maneta de incursión en la política activa, y salió mal de ella porque no aceptaba compromisos con la verdad pura. Invitado para educar y aconsejar a Dionisio II de Siracusa, hace dos viajes en que se ve envuelto por las intrigas de aquella corte inquieta, al punto que peligra su vida. En vano procura convertir al joven tirano, como más tarde lo procurará Aristóteles con Alejandro. En tiempos de la hegemonía de Tebas, llegó a decirse que la grandeza de aquella ciudad era fruto de la filosofía: Epaminondas no dejó de aprovecharse de las enseñanzas del pitagórico Lysis. ¿Porqué no había Platón de ensayar por sí mismo el valor de

la inteligencia como correctivo de la espada? Aunque Dionisio se conservó fiel a su maestro —con quien siguió correspondiendo sobre las dudas que se le ofrecían, y sobre cuyais doctrinas tuvo la osadía de escribir— es lástima que Dionisio no haya sido de mejor madera, o que las circunstancias hayan sido fatalmente adversas. Platón fracasa en Siracusa, y con él fracasan algunos discípulos de la Acaderhiia que se embarcaron en aquella aventura. Este fracaso de la filosofía tiene larga trascendencia histórica. Siracusa, bajo un monarca griego, hubiera podido cumplir su misión de atajar a Cartago. No se logró. Los romanos heredarán tal misión. El que ellos la hayan realizado, determina el futuro duelo entre la Europa oriental y la Europa occidental.

252.—Platón reanuda el trabajo de su Academia, que lo ocupa en total por cerca de cuarenta años, y un día cae muerto en medio de un banquete de bodas.

2.—*La Academia*

253-—Si en el siglo v la juventud estudiosa esperaba el paso de los maestros sofistas, ahora, en el iv, concurre a Atenas e ingresa en la Academia de Platón o en la Escuela de Isócrates. Más adelante compararemos al filósofo con el retórico (§ 307). Para apreciar la liberalidad de la Academia, baste considerar que Eudoxo de Cícico, el matemático, se trasladó a ella en compañía de sus discípulos, pues Eudoxo y Platón no dejaban de disentir en muchos extremos de la ciencia.

254.—En Megara, donde buscó refugio cuando su primer salida de Atenas, Platón había tomado contacto con Euclides, heredero de los eléatasj y acaso en la escuela de Euclides —de quien recibió algunas influencias— concibió el proyecto de su futura Academia. En ella, junto a la inspiración pitagórica

general, se dejan sentir los restos del pensamiento eléata, y en cambio apenas hay huella de aquel pensamiento jónico que desaparece de Atenas con Arquelao, maestro de Sócrates, para sólo resucitar con Epicuro de Samos. De cierta manera esquemática, puede admitirse, con el testimonio de la Carta 11, que Platón, en toda la primera parte de su obra, no ha llegado a una doctrina personal, y se limita a exponer a Sócrates, transportándose a los años mejores de su vida (§ 142 y 144). Prima en él la visión artística sobre la investigación espiritual. Ésta, en cambio, predomina en la segunda etapa, la cual es algo anterior a la Academia. En esta segunda etapa los dones puramente artísticos de Platón, si no decaen, pasan a segundo plano.

255.—El pensamiento de Platón se desarrolla y evoluciona. Aquí sólo nos referiremos a aquellos aspectos de su filosofía que sirven de puntos de inserción a su poética. Conviene recordar que los diálogos, más que el contenido mismo de la filosofía platónica, nos dan los límites en que ella se distingue de las demás. Ya sabemos que de Platón y de Aristóteles conservamos respectivamente las mitades inversas (§ 53): respecto a Platón, el trabajo público y no el escolar, y lo contrario respecto a Aristóteles. Burnet observa que de aquí proviene la dificultad de entender el tránsito entre el maestro y el discípulo. Las conferencias académicas de Platón, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a la obra aristotélica que poseemos. Los diálogos de Aristóteles, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a los de Platón que poseemos. Jáger ha demostrado la primera sospecha, reconstruyendo hipotéticamente una lección esotérica de Platón. Y en todo caso, el expositor de Platón tiene que completarse con Aristóteles (§ 327).

256.—La Academia se reconstruye también por hipótesis, pero tenemos de ella una clara idea. En las *Leyes* nos da

Platón un programa para la enseñanza secundaria. En la Academia encontramos la primera imagen de una universidad. Casa de estudios e investigaciones donde maestros y discípulos solían hospedarse, contaba con aulas, laboratorios, jardines y una capilla dedicada a las Musas. Los estudios se escalonaban en un conjunto de gradación ascendente. Se comenzaba por las ciencias, germen del futuro Quadrivium, desprendiéndolas de toda aplicación práctica y orientándolas como un álgebra teleológica hacia un fin superior. En primer lugar, la aritmética, en busca de la ciencia del número y el concepto de la unidad. En segundo lugar, la geometría plana en busca de los conceptos especiales. En tercer lugar, la geometría de tres dimensiones, en busca del concepto sólido, como tránsito hacia la astronomía. La astronomía después, que investiga el movimiento aprehensible por los ojos. Y finalmente la armonía, o estudio del movimiento aprehensible por el oído, así como de los intervalos pitagóricos reducibles a razón matemática. Por el testimonio de la comedia, sabemos que tampoco las ciencias naturales eran ajenas a los platónicos: Epícrates ios presenta discurriendo sobre el lugar que corresponde a la calabaza en la naturaleza, aunque este rasgo correspondería mejor a los peripatéticos (§ 200). Una vez recorrido el ciclo, la ciencia debía entregar sus resultados a la dialéctica; la cual, en su madeja de preguntas y respuestas, trata de coordinar en un todo las hipótesis particulares de las distintas ciencias, coordinación que, a su vez, importa una trascendencia.

257.—Este organismo del conocimiento se funda en una concepción pitagórica: el trascender las cosas del mundo sensible —que no existen plenamente, sino sólo están en vías de ser— para alcanzar las cosas del mundo ideal, que realmente existen.* La filosofía platónica está gobernada por dos propósitos esenciales: la salvación del alma y el servicio de

la humanidad. El primer propósito redunda sobre el segundo, pero éste nunca debe perturbar con miras utilitarias la libre y desinterasada investigación que aquel supone. El método de trabajo sigue una doble vía: el análisis y la división. Platón no inventó el análisis —antes de él se usó, por ejemplo, la prueba "apagógica" o por reducción al absurdo—$ pero Platón dio al análisis su cabal estructura, completándolo con la síntesis que hace reversible la cadena de consecuencias. La división conduce a la clasificación y a la definición, por un proceso de dicotomía: partiendo del género que teóricamente origina la especie mental considerada, se van relegando a una mano los aspectos indiferentes o adventicios de dicha especie, y a otra mano sus aspectos integrantes. La suma de estos aspectos integrantes es la definición. Ahora bien: la pura dialéctica reduciría a Platón a la teoría de las ideas o formas y de los números. Los entes de intelección pura se mantendrían aislados y ariscos unos frente a otros, sin llegar a esta amalgama plástica, a esta mutua compenetración de que resulta el universo. Pero no sucede así. En las exposiciones de los diálogos, se tiende el puente entre el mundo real y estático y el mundo dinámico del advenir —cubriendo puntos tan esenciales como las nociones de Dios, el alma y la vida futura —, mediante la fabulación, el mito, la alegoría. De suerte que el pensamiento poético de Platón es consustancial con su pensamiento filosófico.

3.—*La crítica en Platón*

258.—Fuera de generalidades teóricas o de discusiones no literarias en torno a Homero y a Hesíodo, hasta ignoramos sus gustos concretos, por haberse perdido las obras de Tínico y Antímaco que merecieron sus encomios. Se sospecha que Antímaco no pasaba de un alambicado, precursor de los

alejandrinos. Su *Tebaida* comienza con la muerte de Meleagro, y al final del libro XXIV todavía no logra agrupar frente a los muros de la ciudad a los siete héroes. Cuando Antímaco leyó en público su poema, todos los presentes fueron desapareciendo uno por uno, hasta que sólo quedó Platón. "No importa —dijo el poeta—. El juicio de Platón vale para mí por otros mil". Y continuó su recitación. Se asegura que Platón lo prefería a Querilo, e hizo traer todas sus obras desde Colofón, patria de Antímaco. Cuando cita a Simónides, lo hace para objetos no literarios (§ 257 n.). En el *Meno*, cita a Píndaro como uno de los "divinos poetas"; y los versos de éste sobre el reinado de las leyes vienen varias veces a su memoria como un pasaje favorito *(Protagoras, Gorgias, Symposio y Leyes)*. En el *Lysis*, recuerda una estrofa de Solón, aunque sin nombrarlo 5 y lo alude de nuevo en el *Carmides* y en el *Timeo*, asegurando que, de haberse consagrado por entero a la poesía, Solón sería tan grande como Homero y Hesíodo. En las *Leyes*, recomienda el elogio de la lealtad política según Teognis, pasaje que parafrasea en el *Meno*. En Ja *República* el *Eryx*, cita a Arquíloco. Entre los trágicos, evoca tres pasajes de *Los siete contra Tebas* (*Eutidemo* y *República*); y protesta contra las expresiones sobre Apolo puestas en boca de Tetis (*República, Fedón, Symposio*). De Sófocles sólo mienta el nombre (*Fedro*. Ver: § 267); pero un verso de éste, en el *Ayax*, aparece atribuido a Eurípides (*República* y *Teages*); y cita dos veces a Eurípides en el *Gorgias*. Difícilmente podríamos encontrar intención de crítica literaria en estas rápidas menciones.

259.—El lugar de Platón está en la filosofía y en la estética, no en la crítica literaria. Se ha dicho que era crítico a pesar suyo. Mejor se diría que, crítico por naturaleza, nunca quiso detenerse a serlo por ejercicio, en su prisa de llegar "a las íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas". Con

todo, su rica sensibilidad para el disfrute literario hace que el temperamento platónico y el temperamento poético se confundan. Nadie ha entendido mejor que Platón los trances poéticos, ni los ha descrito con mayor entusiasmo. Naturalmente, sus incursiones en la literatura aparecen dominadas por la preocupación ética, pedagógica, política, inevitable en su tiempo. Más aún: esta preocupación, que hasta entonces sólo se manifestó esporádicamente, en él cuaja en sistema, en programa para la ciudad ideal y la formación del recto ciudadano. De aquí su cautelosa actitud ante los poetas, que después analizaremos (§268 y *ss.* 286 y *ss.*).

260.—Mucho nos hubiera consolado el comprobar aquella insinuación de Zeller, que atribuye la cautela contra los poetas a las interpolaciones del discípulo y copista Filipo de Opunto. Pero mucho más nos consuela que el mismo Platón haya sido un alto poeta: trágico en el movimiento de los diálogos y los efectos escénicos, como la llegada de Alcibíades en el *Symposio;* épico en las narraciones de la Atlántida, que cautivan para siempre la imaginación de los hombres; lírico en la evocación de los platanares de Iliso, de la turbadora Safo y del sabio Anacreonte —maestros eternos de amor—, o en la parábola de las cigarras, en quienes la canción encuentra sus últimas formas naturales.

261.—Intentemos una nueva recapitulación (§ 180). Pongá-mos a un lado a Aristófanes que, por excepción, se acerca a la crítica independiente. Aristófanes no se desliga del todo de motivos ajenos, es verdad. Mezcla la crítica con el capricho impresionista, y se ve arrastrado por el curso polémico. Como es comediante, tiene que atender a las exigencias del sentir público. Por ellas dirá más tarde Aristóteles que las mayorías son mejores jueces que las minorías selectas; y más tarde aún, Lope de Vega, que al vulgo hay que hablarle en necio para darle gusto. En todo caso,

hubiera sido imposible dar la crítica pura en forma de comedia. Pero dejemos a Aristófanes que es, como quiera, la mayor aproximación de la crítica. En los demás testimonios de la Edad Ateniense que venimos estudiando, la "torsión ética", que dice Saintsbury, es más perceptible todavía. Prescindiendo de aquel sentimiento indefinido a que se refiere nuestra primera lección, el cuadro se reduce a esto: los físicos piden a la poesía la representación del universo, y le oponen reparos teóricos o la defienden con recursos alegóricos; los sofistas buscan en la poesía los estímulos cívicos, y en la prosa la función persuasiva, que comunique a los auditorios la ilusión de la verdad; los historiadores exprimen en el poema la representación del hecho social, y examinan la veracidad del dato envuelto en las galas artísticas; Sócrates investiga la utilidad moral del arte, y distingue entre el don creador y la facultad crítica. Y Platón ahora, legislador de la perfecta república, subordina rigurosamente la apreciación crítica a los fines del Estado, acomodando la poesía dentro de una figura política que, a su vez, acomoda en una figura filosofica. Jenófanes y Heráclito, por ejemplo, han censurado a Homero, mientras otros lo defienden con subterfugios que "se quiebran de puro sutiles". Unos y otros han considerado la poesía con un criterio extraliterario. Y la mayoría de los filósofos apenas roza ligeramente la poesía, en su viaje de descubrimiento hacia la sustancia universal. Pero ahora, con Platón, la mente griega se plantea nítidamente el problema de la ciencia política. Bajo esta refracción, la crítica queda obligada a definir cuáles son las maneras de poesía y de música convenientes o siquiera tolerables en el Estado ideal, en el mejor de los Estados posibles.

4.—*Análisis de los Diálogos*

262.—Por todos los diálogos andan dispersos los hacecillos de la poética platónica. Si la imagen del poeta está descrita sobre todo en el *Ion* y en el *Fedro*, su función social resulta mejor definida en la *República* y en las *Leyes*. Esbozados ya a grandes rasgos Ja enciclopedia de Platón, su escala de conocimientos y sus métodos, hay que detenerse en el análisis de algunos lugares clásicos para dibujar el contorno de su poética. La poética está comprendida en la estética, y en ella se mezclan consideraciones sobre la música, hermana de la poesía, y algunos ejemplos de las otras artes.

263.—En el *Ion* encontramos la teoría de la inspiración poética. Hay una piedra que Eurípides llama el magneto, generalmente conocida como la piedra de Heraclea. Posee la rara propiedad de atraer los anillos de hierro, y de comunicarla a su vez a los anillos que atrae. De suerte que con ella puede formarse una cadena atada por una fuerza invisible. De igual modo la poesía establece una corriente de entusiasmo o delirio, que parte del dios o de la musa. Su primer eslabón es el poeta, y los eslabones sucesivos son el rapsoda o recitador y, por último, el auditorio. Esta energía misteriosa, y divina por naturaleza, no se parece al razonamiento, no convence o ata con los argumentos graduales de la dialéctica, sino que obra por contaminación, éxtasis, locura. El poeta, como la sibila, deja fluir de sí sus oráculos, su mensaje sobrenatural, sin saber bien lo que dice, como ya lo explicaba Sócrates (§ 177), y como Platón lo reitera en las *Leyes* y en el *Meno*. La musa, dice en el *Fedro*, se apodera de un alma delicada y virginal, la pone en estado de frenesí, y la hace producir aquellas expresiones rítmicas que son los poemas. Quien sea incapaz de locura será incapaz de poesía: noción que ya conocemos por Demócrito (§ 105). Homero considera al poeta como un inspirado y un autodidacta. Según Platón, de nada le aprovechan las reglas

artísticas si no sabe ponerse en trance. Y lo propio puede afirmarse del rapsoda. Ion confiesa que acuden las lágrimas a sus ojos, o siente erizársele la piel y palpitar el corazón, cuando recita aquellos pasajes en que Odiseo se incorpora de un salto y abre sus flechas sobre el suelo para acribillar a los ya espantados pretendientes, o cuando Aquiles se arroja sobre Héctor, o cuando entonan sus lamentaciones inmortales Andrómaca, Hécuba y Príamo. Y el auditorio mismo, último eslabón de ia cadena ¿como podría ser tocado por la poesía sin cierta contaminación del delirio? Así como danzan los Coribantes a impulsos del arrebato rítmico; así como las Bacantes, presas de Dionysos, sacan leche y miel de los ríos, así se estremece entre realidades imaginadas toda la cadena de posesos. Ante el auditorio aparece el recitador, la corona en las sienes y todo él lujosamente ataviado. Nadie le ha robado su bien, nada le sucede aparentemente; y he aquí que prorrumpe en sollozos y en inesperados gritos de pánico. ¿Puede el auditorio conmoverse ante este sentimiento fingido si no cae, a su vez, en estado de alucinación? No, ciertamente —contesta Ion, dándose por convencido—: el mensaje del dios enloquece a todos.

264.—Este espectáculo de locura debe traducirse ahora en el lenguaje de la filosofía platónica. El alma es anterior al nacimieny posterior a la muerte. Trátase de un caso de memoria mística. El alma se acuerda de las cosas inmortales que conocía antes de su incorporación. Los vislumbres evocados despiertan en ella una inextinta sed de amor absoluto, de belleza absoluta, de no perecedera verdad. La excelencia de la poesía se prueba por su fuerza de fascinación sobre las almas dotadas para recibir el mensaje trascendente. Es el dios quien habla y no el poeta. De otro modo no se entendería que el peor de los poetas, Tínico de Calcos, fuera escogido por alguna jerarquía superior para recibir un rayo de

luz, para que de su boca saliera aquel pean que todos recuerdan con asombro. Según esto, la criatura poética ejerce un oficio comparable al del sacerdote, y digno de igual acatamiento. Sin embargo, cuando Platón dibuja su utopía política, él mismo se encarga de romper el encanto (§ 268 y *ss.* y 286 y *ss.*).

265.—El *Gorgias* propone una gradación entre la mera experiencia, las artes inferiores y las artes nobles (§ 387). La cocina es una mera experiencia, que busca el placer de los sentidos sin investigar sus razones. La medicina es ya un arte, que atiende a la constitución del paciente y se deja guiar por principios. Pero las artes que sólo miran al placer sin considerar el bien o el mal que de éste resultan, ora se refieran al cuerpo o al alma, son artes todavía inferiores, comparables a la adulación. Así acontece con la música de flauta o de lira, el arte coral o el ditirambo poético. Cinesias no se ocupa del bien o del mal que remueve en el corazón de sus oyentes (§ 238): y peor aún su padre Meles, el arpista, cuya música hasta puede decirse que era una aflixión para su auditorio. La musa de la tragedia, augusto personaje, se recrea en acariciar los impulsos viciosos, con descuido de todo propósito moral; su arte es de pura adulación. Igual cosa puede afirmarse de la poesía en general que, desvestida de su forma métrica, se reduce a un arte de palabras, a una manera de retórica. En cuanto a la verdadera retórica o arte del discurso, merece la misma censura cuando sólo traía de divertir. Calicles, personaje del diálogo, recuerda entonces que algunos discursos se proponen fines más saludables; y aunque concede que esto no acontece ya entre los contemporáneos, arguye con los nobles ejemplos de Temístocles, Cimón, Milcíades y Pericles. Seje objeta que aun estos grandes hombres buscaban ciertas satisfacciones particulares, y el éxito y el aplauso inmediatos. El arte superior, en cambio,

nunca debe perder de vista el fin último, armónico o estructurado con el bien del alma 3 y esto, ya se trate del carpintero, del albañil, del constructor de barcos, del médico, del poeta, cada uno en su relativa medida. "El artista ordena las cosas, obligándolas a armonizar entre sí, para construir conjuntos regulares y sistemáticos", los cuales responden en definitiva a una idea de justicia, de adecuación, de templanza. Este fin último obliga a escoger conforme al bien, a restringirse y a castigarse.

266.—En otro pasaje del *Fedro*, donde se discute un discurso de Lisias, se insiste en la necesaria secuencia y buena distribución de las partes que debe gobernar toda obra literaria. Hay una necesidad en el discurso, una organización semejante a la de una criatura viva, dotada de un comienzo, un medio y un fin: cabeza, tronco y extremidades, tramadas para la coherencia (Aristóteles recogerá esta doctrina, que por lo demás parece bastante generalizada. Ver: § 419-3?). El efecto literario padece cuando esta serie natural no es respetada. Como ejemplo de semejante error, se cita el epitafio de Midas:

Soy la mujer de bronce que yace en la tumba de Midas:
Mientras las aguas fluyan y mientras crezcan los árboles,
He de durar tendida junto a la triste tumba,
He de decir al viajero que aquí refosa Midas.

Como se ve, no deja de ser exigente la retórica de Platón. Recuerdo aquí cierta observación de Unamuno sobre los poemas de Díaz Mirón, cuyas estrofas no siempre le parecen dispuestas en una serie necesaria. Los preceptistas españoles suelen citar al mismo propósito aquella quintilla de Moratín, en su *Fiesta de toros*, cuyos versos pueden cambiarse de sitio a voluntad:

Sobre un caballo alazano

cubierto de galas y oro,
demanda licencia urbano
para alancear un toro
un caballero cristiano.

267.—Por el mismo diálogo averiguamos que hay, en la teja de la retórica, muchas mallas sueltas. Vuelve el símil de la medicina. No basta saber cuáles drogas producen calor, cuáles refrescan, cuáles provocan el vómito o la purga: hay que saber, además, a quién, cuándo y en qué dosis deben administrarse. Tampoco basta saber cómo se hace un largo discurso sobre un breve asunto, un breve discurso sobre un largo asunto, un discurso triste, terrible o amenazante; ni hay que figurarse que por sólo eso Sófocles o Eurípides pudieron dominar el arte de la tragedia. En la oportunidad y en la ordenación está el secreto. No se es músico por saber dónde está la nota aguda y dónde la grave. Esto no es más que el preliminar de la armonía; falta la armonía. El melifluo Adrasto o el gran Pericles se hubieran reído de este arte imaginario, que cree haber agotado su materia cuando bautiza los elementos inconexos con los nombres de "braquiología" o "iconología". La verdadera retórica nace de un cultivo artístico de los dones naturales; y, hasta donde ella es legítima, no debe buscársela en la dirección de Lisias o de Trasímaco. Sólo una orientación filosófica, capaz de concebir y organizar los conjuntos, nos entrega el verdadero secreto. La frecuentación de Anaxágoras, cuyos temas favoritos eran el conocimiento de la mente y la negación de la mente, no resultó vana para Pericles. Platón considera a éste como el mayor retórico, aunque no se preocupara de los repelentes nombres de las figuras, porque su cultura filosófica, sobre el buen terreno de su naturaleza, lo llevó a dominar este arte de los conjuntos. Recuérdese que Nietzsche veía en Pericles una expresión del "Nous" de Anaxágoras. Esta concepción de la

retórica fundada en dialéctica, política y ética inspirará más tarde a Aristóteles (§ 330, 340 y 345).

268.—Con la *República* abordamos temas más complicados, en que se cruzan las definiciones sobre el principio de las artes, los géneros literarios, los modos musicales y el objeto cívico de la poesía y de la música. Para mejor entender la postura de Platón, hay que generalizar un poco sus observaciones, relacionándolas con su sistema. Nos acercamos a aquel momento en que, como lo anunciamos al tratar del *Ion*, Platón rompe el encanto místico en que había encerrado al poeta, y lo expulsa de su ciudad ideal (§259 y 264). Apreciaremos ahora el alcance de su puritanismo estético. A no ser porque Platón ni siquiera piensa en las violencias materiales y deshace toda crueldad con el dulce imperio de la razón, su república hasta podría parecemos un Estado totalitario. Platón se ha propuesto el problema teórico de la utopia política, y la fuerza de sus argumentos lo arrastra a algunas conclusiones ingratas. Estas conclusiones ¿serán meramente provisionales? ¿Tal vez se han exagerado sus intenciones? ¿Tal vez la coerción que aconseja sobre la poesía es una mera consecuencia dialéctica de los postulados? Así lo han pensado algunos. Pero, dada la seriedad de sus fines, es difícil admitir que simplemente haya querido resolver un juego de ingenio. Tal es el peligro de las utopías: al simplificar la naturaleza, fatalmente conducen a las mutilaciones. Cuando el novelista divaga sobre lo que podrá ser un mundo de dos dimensiones o un mundo invertido en el espejo, no hay peligro. Pero esto no es un entretenimiento. Aquí se trata nada menos que de una constitución política que aspira a la perfección; se trata de una comunidad humana que venga a ser el organismo del bien.

269.—La discusión literaria aparece en el libro III de la *República y* reaparece en el libro X. Antes de abordarla,

recordemos algunas nociones platónicas fundamentales. El hombre es imitativo por naturaleza; mejor aún: plástico a cuantas influencias le rodean. La imitación entendida así, huella que todo elemento del ambiente imprime en el ser, se convierte en el factor esencial de la educación. Inconsciente y gradualmente, nos vamos plegando a lo que imitamos. Alerta, pues, cuando se trata de formar ciudadanos perfectos.

270.—En un sentido más limitado y concreto, las artes son operaciones imitativas. Como la palabra "imitación" cambia de matiz a lo largo de la obra platónica (lo mismo le ocurre a Aristóteles), el lector debe detenerse a sopesar la palabra cada vez que se le presenta. Algunos creyeron entender que esta imitación es una copia servil de la naturaleza) otros, que es una copia selectiva. (§ 145, 172, 178-3° y 389). Desde luego, Platón no prescinde de los datos de la realidad objetiva al establecer su teoría del arte. No podría: es un temperamento sensible a lo que Píndaro llama "todas las cosas deliciosas de Grecia". Pero, a la luz de su filosofía, no es aventurado suponer que, aunque cuenta siempre con estos datos de los sentidos —únicos de que el artista dispone—, cuando habla de la imitación no piensa tanto en la reproducción de la naturaleza como en la representación jeroglífica, por medio del arte, de aquellas verdades esenciales, de aquellas ideas o formas sólo perceptibles para el alma, y de que los fenómenos son apenas sombras desmedradas. El arte vendría, pues, a ser un "ente intermediario" entre los dos mundos. En este sentido, podemos repetir con Warlter Pater que Platón es un testimonio vivido del mundo invisible, sin negarle por eso el don de ver, de oír, de palpar, tan evidente en las cualidades mismas de su estilo. Él piensa del arte lo que él mismo hace con su arte de escritor: los colores del mundo le sirven para evocar —imitar— las cosas de otro mundo.

271.—El libro III de la *República* presenta dos objeciones a

la poesía. Ante todo, objeta su mismo procedimiento; después, sus asuntos. Veamos lo que al procedimiento respecta. Si examinamos los poemas homéricos, encontramos que el poeta a veces habla por su cuenta, sea para expresar sus propios sentimientos, o sea para hacer sus narraciones. Otras veces, el poeta habla por cuenta ajena, e imita los sentimientos que pone en boca de sus héroes. Este análisis nos lleva a esbozar los tres géneros de la imitación literaria: en el primero, se imita llana y simplemente al personaje: tragedia y comedia; en el segundo, el poeta habla por sí mismo: ditirambo, lírica; en el tercero, se alternan las dos maneras: épica y géneros afines. Después veremos el efecto de esta teoría sobre Aristóteles (§ 396).

272.—Aquí la objeción de procedimiento se enlaza con la objeción de asunto. Si el poeta es un ciudadano de la perfecta república, cuando hable por su cuenta sólo se permitirá la expresión de sentimientos nobles y superiores; sólo se permitirá imitar lo que hay de mejor en sí mismo, porque ha cercenado el mal de su corazón, y porque, sabe que la imitación de las cosas torpes acaba por contaminar. Además, el imitar sentimientos ajenos es poco recomendable, porque equivale, por hipótesis, a imitar sentimientos inferiores: sólo hay excelencia en la autenticidad. Estos sentimientos ajenos que imita la poesía se reducen a imágenes de la pasión y del vicio, las cuales se atreven a presentarse con el pretexto de ser ajenas. Nada justifica esta imitación a los ojos del perfecto repúblico. Es peor que imitar grotescamente el ladrido de los perros o el trueno de la tempestad; en suma: las cosas extrañas o inferiores al hombre. En estos casos, el efecto no pasa de ser cómico, y no hace daño, pero tampoco hace bien. En cambio, la imitación de la pasión o del vicio es ya peligrosa en sí misma. Aquí se apoyan los que insisten en que Platón condena la épica y el drama, pero admite hasta cierto grado la

lírica siempre que sea vigilada por la idea política. De suerte que la emoción, de aue el poeta parecía un mensajero divino e irresponsable, debe quedar sometida a una previa depuración.

273.—Por otra parte, Platón afirma las excelencias de la especialidad. Sus ciudadanos no deben imitar en montón todos los oficios y las artes. Piensan, con el fabulista, "que lo importante y raro no es entender de todo, sino ser diestro en algo". El hombre es particular por naturaleza. Conviene que se perfeccione en una sola manera de imitación. Se esboza una teoría de las vocaciones: zapatero a tus zapatos. Sólo así, por la suma de las excelencias particulares, puede organizarse la total figura del Estado. Aquí no cabe siquiera la imitación de los sentimientos ajenos.

247.—Si aparece, pues, en la perfecta república uno de esos poetas que lo mismo expresan el bien que el mal, lo masculino y lo femenino, lo rudo y lo muelle (Platón está pensando en Homero), le tributaremos todos los honores, lo coronaremos y ungiremos con mirra, y lo invitaremos a salir cuanto antes de nuestra ciudad. ¿Le tributaremos honores, lo ungiremos y lo coronaremos? ¿Luego Platón reconoce la libre dignidad estética, y sólo destierra de su república a los poetas por cumplir los postulados de su problema teórico? Ésta es otra de las salidas que los comentaristas han buscado al laberinto platónico, según ya lo habíamos insinuado (§268).

275.—Salvando lo que va del dechado a la pobre realidad cotidiana, podemos ilustrar el caso con un ejemplo que nos toca de cerca. En el México de Porfirio Díaz, el positivismo oficial llegó a la noción de que la política debe fundarse en la pura ciencia, relegando a la categoría de "impulsivismo" (palabra spenceriana) toda política que daba la primacía a los estímulos cordiales. Tal fué la doctrina de los llamados Científicos. Con la palabra "impulsivismo" se persiguió a los

descontentos; se la usó como hacha para destrozar los primeros brotes de lo que luego sería la revolución mexicana. Pues bien, los guardianes de la república platónica, que quieren mantener un Estado a base de moral inviolable, tienen igualmente que precaverse contra toda aquelia efervescencia emotiva que puede perturbar la rigidez lógica. La poesía fomenta emociones que es indispensable desecar. Por este camino se llega a la austeridad poética. Platón no vacila en aconsejarla.

276.—En este punto, la discusión se derrama sobre la música. Se le debe orientar al "ethos", no al "pathos". Se rechazan en consecuencia los modos lamentosos y ululantes, como el lidio mixto y el hiperlidio; los orgiásticos como el lidio y el jonio. Sólo se aceptan los de tónica militar, como el dorio y el frigio izquierdo, y cuantos puedan fortalecer la bravura y Ja libre voluntad prudente, la moderación en la fortuna y el denuedo ante el infortunio. Vale la pena de aceptar una cierta monotonía, a trueque del bien social. Olvídense las novedades instrumentales excesivas, las arpas dulcémeles de muchas cuerdas y llaves, y todo género de flautas. Consérvense la lira y la cítara, y a lo sumo, para los pastores, el caramillo. Es el combate de Apolo contra Marsyas. Húyase de variedades métricas inútiles, en cuya enmeración misma Platón afecta una ligera ignorancia. Y en cuanto a las palabras que acompañan al canto, procúrese la alianza de la noble música con el noble discurso. La misma doctrina puede aplicarse a la pintora y a los oficios, a la arquitectura, al cuerpo humano. La disciplina ha de ser inquebrantable, porque la contaminación del mal nos acecha por todas partes, y los sentidos de la juventud son permeables a cuanto se les acerca. La menor fealdad, la menor torpeza, ya se la ejecute, ya se la contemple solamente, pueden empañar el cristal del alma. Gran cuidado se concede al aprendizaje de

las letras, para luego poder juntarlas en palabras. Igual cuidado debe concederse al expurgo de los datos en la realidad circundante, para luego poder juntarlos en especies del bien.

277.—En el libro x de la *República*, la literatura griega aborda por primera vez la metafísica y la psicología del arte. Platón se felicita, ante todo, de haberse librado ya de la poesía mimética, en el concepto más impuro. Ahora la "mimesis" ya no significará la imitación de sentimientos ajenos, sino —como lo habíamos sospechado— la vasta imitación del universo ton palabras, la realización del mundo imperceptible a través de las expresiones del mundo perceptible (§ 270). Pero no creamos por eso que la poesía va a salvarse. Al contrario, al ahondar en el análisis de la imitación, la objeción también alcanza mayor hondura.

278.—Veamos. La multitud de objetos que forman el universo sensible se reduce a unas cuantas formas. Platón no retrocede ante las explicaciones sencillas. Todas las camas son la cama; todas las mesas son la mesa. En esas dos formas se inspira el que construye mesas y camas materiales. El mundo que nos rodea es una aproximación del mundo de las formas; las mesas, una aproximación de la mesa; las camas, de la cama. La cama que pinta el artista o la que mienta con palabras ¿qué viene a ser entonces? La aproximación de una aproximación, la sombra de una sombra; copia, en tercer grado, de la realidad suprasensible, la única verdadera. Dios crea la primera cama; el obrero construye la segunda, copia de la primera; y el artista produce la tercera, copia de la segunda. El poeta trágico aparece en tercer lugar, después de la verdad, y después todavía del héroe cuya historia relata. Es un mendigo que, a su vez, implora de un mendigo. Imita la imagen refleja de una virtud, y no hace presa en la realidad. El proceso se resuelve en un truco de ilusionismo que, a cada

etapa, pierde algo de su consistencia. Y Platón se declara por la consistencia. El zapatero vale más que el pintor de zapatos; y éste, mucho más que el que los pinta. Peor aún: aunque Platón no lo diga, podernos entender que quien usa los zapatos vale más, ante la realidad absoluta, que quien los fabrica; puesto que más adelante se nos dice que el jinete entiende más de arneses que el constructor de arneses, y mucho más, desde luego, que quien los produce en pintura. El poeta es un imitador que no sabe ejecutar aquello mismo de que habla, así como el pintor es un falsario que embauca con la perspectiva. El poeta cambiaría su oficio de buena gana por el del héroe cuyas hazañas pregona. Homero canta a un gobernante preclaro; su propia virtud se reduce a juntar unas palabras con otras, pero él no sabe gobernar. La Lacedemonia honra a Licurgo; Sicilia, a Carondas; Atenas, a Solón: todos grandes legisladores. Pero ¿qué ciudad puede honrar al legislador Homero? ¿Queréis más pruebas de la ineficacia de la poesía? Pues reducid los poemas a prosa, desvestidlos de los halagos rítmicos y veréis lo poco que os queda. Igual observación se encuentra en Isócrates (§ 314); pero en Platón resulta más irritante, porciue éste no tenía motivos, como Isócrates, para sentirse envidioso de la poesía. ¡Ay! El filósofo Platón vuelve las espaldas al poeta Platón, y añade todavía que los filósofos Pitágoras, Protágoras y Pródico valen más que los poetas Homero y Hesíodo, porque aquéllos sí que ayudaron a los hombres a ser méjores. Y la prueba —¡triste prueba fundada en consejas, pues de esto Platón sabía tan poco como nosotros!— es que los contemporáneos de tales altísimos poetas los dejaron vivir y morir en la desgracia, ¡lo que demuestra que no tenían mucho que agradecerles!

279.—Somos amigos y discípulos de Platón, pero no podemos seguirlo a todas partes. Su argumento nos subleva y nos parece contrario al platonismo. Cuando ya creíamos

haber conquistado el mundo de las realidades ideales, volvemos a perderlo entre las bajas cosas empíricas. Otra vez los objetos de los sentidos valen más que las formas incorruptibles. En vano ha sido que nos burlemos, con el *Gorgias*, de la vulgar experiencia de la cocina, incapaz de resistir la comparación con las artes nobles (§ 265). ¡El zapatero vale más que el pintor, y el jinete más que el inventor de arneses! Esperábamos que a Platón le contentara más la cifra estética del retrato que el buen señor que le sirvió de pretexto. Esperábamos que Platón reconociera en el solo ritmo del poema una virtud más universal, más dotada para penetrar en el sentido profundo y misterioso del ser, que la sustancia descriptiva del poema. Aquella cosa inefable que no puede reducirse a la prosa es el verdadero vislumbre de eternidad que hay en la poesía, y ni siquiera está prendida a los ritmos, sino que nace del modo de enfrentar la realidad misma. Claro es que un mal poeta que canta a un buen guerrero vale mucho menos que su héroe, pero no porque el uno sea poeta y el otro guerrero, sino por la calidad de cada uno en su género y en su función. A lo mejor el guerrero no tiene más vida ni más realidad que las que el poeta Íes concede. El ilusionista ha sido el demiurgo de los entes más duraderos. ¿Qué es Aquiles, sino una creación de Homero? ¿Quiénes los verdaderos legisladores del alma humana, sino Homero y Hesíodo, ante los cuales todos los demás se convierten en meras curiosidades eruditas? Sin abandonar el criterio de la jerarquía moral ¿cómo puede Platón argüir que la ingratitud de los contemporáneos —suponiendo que en los casos de Homero y Hesíodo de veras estuviera probada— es criterio de estimación? ¿Pues no fueron perseguidos los pitagóricos? ¿No lo fué Pitágoras? ¿Acaso nos hemos olvidado ya de la historia ejemplar de Sócrates, que ha sido el estímulo de nuestra filosofía? ¡Oh, no! Mucho más que Pitágoras y

Protágoras y Pródico, pesan en la balanza del bien Homero y Hesíodo, benefactores y construtores de la humanidad mil veces más auténticos que los otros. En este delicado extremo, es fácil derrotar a Platón con sus mismas armas. Tenemos derecho a considerar que, en su sistema, las formas del arte, abstraídas y generalizadas sobre los elementos sensibles, no son la ceniza de las cosas empíricas, no representan una decadencia en tercer grado, sino una superación del segundo grado o realidad empírica, en su anhelo de reminiscencia, en su aspiración ascencional hacia la patria eterna del alma. Reconciliemos, pues, a Platón con «u propia filosofía, y continuemos el análisis de los diálogos.

280.—Aun entre las páginas del *Fedro*, donde más justicia se hace al poeta, se desliza esta ofuscación pragmática a la que no pudo sustraerse el más consumado maestro de idealismo. Se habla allí de los libros en tono por demás desdeñoso. Los libros son incapaces de resistir la prueba dialéctica: no dialogan, no cambian de respuesta a cada pregunta, sino que siempre siguen repitiendo la misma cosa. Sólo el habla está viva, dice Platón, y Ja letra escrita es un fantasma. Esta desconfianza o afectación contra la letra escrita por parte de los escritores es una de las mayores paradojas de la tradición literaria. Sócrates es el representante sublime y un tanto enigmático de este recelo contra el alfabeto; pero al menos no escribió nunca. Nuestro Platón, que se hartó de escribir, no tenía derecho a esta blasfemia. A sus escritos debemos que el maestro y el discípulo sigan viviendo entre nosotros ayudándonos todavía'a salvar nuestra conciencia. Quede para otros el elogio del analfabetismo y la destrucción de los libros: ellos tienen sus razones que nuestra razón desconoce. La letra escrita es el instrumento más poderoso en la depuración de las esencias humanas. Valéry se enfrenta un día con el director de orquesta, con el "virtuoso", y exclama con

legítimo orgullo:. “No todas las trompas son vuestras. Viviréis gracias a nosotros: es nuestra la trompa de la fama”.

281.—Volvamos ahora a la *República*. Sobreviene un intermedio de discusiones morales. El hombre es un compuesto de impulsos inferiores y superiores. Importa que aprenda a domeñar aquéllos con ayuda de éstos; que sepa a la vez ser bravo y moderado, La moderación es menos pasible de imitación artística que la exaL; tación y el arrebato. La poesía adula los sentimientos irritables. Y aquí reaparece la objeción psicológica o de asunto que ya encontramos en el libro III (§ 272). A veces, en Platón como en Aristóteles, hay ciertas confusiones entre la esencia de la poesía y los usos actuales de la poesía. Sin embargo, reconocemos que los grandes conflictos pasionales son el pasto acostumbrado de la poesía. Su tema favorito, dice Platón, es la lucha entre la parte inferior y la parte superior del alma, la lucha contra la tentación. Aun cuando triunfen los estímulos superiores (y Platón ni siquiera se detiene a considerar esta hipótesis indiferente), la sola presentación o demostración de las pasiones es una imprudencia. Quien más nos excita y mueve a la simpatía de los sentimientos desorbitados pasa por el mayor poeta. No nos atrevemos a gritar en público nuestros dolores, a pregonar nuestras intimidades, pero nos complace oírlos en la escena, con vida prestada y ficticia. Aristóteles justificará más tarde esta función trágica en su intachable teoría de la “catharsis” (§447 y *ss.*). Entre tanto, Platón estima que la poesía convierte un bien en un mal: todos los hombres se enorgullecen de resistir el dolor, y la imitación poética se entrega a la exhibición del dolor con desordenado relajamiento. La compasión ante el infortunio fingido ablanda los resortes contra el propio infortunio. De modo semejante, resulta a sus ojos desmoralizador el espectáculo de la comedia, pues nos pone en trance de regocijo ante actos que

nos avergonzarían en nosotros mismos. La ira, los apetitos animales, las flaquezas, todos los sentimientos sublimados en la poesía, sólo contribuyen a empeorarnos. Homero es el sumo poeta; pero nada es tan absurdo como seguirle llamando el maestro de Grecia. Nuestra ciudad perfecta, entregada a Homero, se gobernaría por el placer y el dolor, en lugar de gobernarse por la ley y por la razón. Solamente los himnos sagrados y las alabanzas de los justos tienen licencia en la república. Platón sabe bien que se le acusará de continuar el viejo antagonismo entre la filosofía y la poesía. El ha dado sus pruebas de buen entendedor. El no es insensible a la poesía, pero todo lo sacrifica a los ideales del mejoramiento humano. Que la poesía haga penitencia, y él será el primero en abrirle de par en par sus puertas, como a aquella infiel arrepentida que seguimos secretamente amando.

282.—En las *Leyes*, la discusión se refiere al plan educativo y vuelve sobre algunos temas de la *República*. El goce y la pena son los gérmenes infantiles de que ha de partir la educación, para llegar de ahí a las nociones del vicio y de la virtud, inculcando desde la primera edad el odio al uno y el amor a la otra. A este. fin, para rectificar los desórdenes animales que hay en nosotros, la divinidad nos dotó del sentido de la armonía, cuya primera aplicación procede de Apolo y de las Musas. Las danzas, los coros y los ritmos deben ser los primeros grados de toda educación, ya que se parecen tanto al juego con que se deleitan los niños. Pero es indispensable que el arte sea un arte del bien. El significado del bien y el significado de la belleza se confunden en la palabra griega que los designa: "kalos". Desde aquí esperamos las consecuencias. Las figuras y melodías que expresan malos sentimientos no pueden ser bellas. (¡Y pensar que hoy nos dejamos decir tranquilamente: "Con los buenos sentimientos se escriben los malos libros"! Cierto que aquí "buenos

sentimientos" más bien se usa por "ñoñerías"). Pero—continúa Platón—¿existe un arte del bien? ¿No es, pues, indispensable que el arte irrite las bajas pasiones? ¿Dónde buscar el criterio de ese bien artístico? Tal vez el criterio consista en el máximo de placer. Pero la valuación del placer podría quedar sujeta al capricho, las pasiones y las aficiones personales. A tal punto, que nunca falta quien confiese: "Esto me gusta, aunque no me parece bueno ; o esto es bueno, aunque no me gusta". Por eso la educación no puede confiarse a la irresponsabilidad del artista. ¿Podríamos entonces referirla al criterio del vicio y de la virtud, como lo hacen los egipcios? Ellos fijaron sus cánones de una vez para siempre, desde hace unos diez mil años, y no toleran innovaciones. ¡Qué legisladores admirables! Lástima que no lo sean en todos los respectos. El arte, una vez adecuado al bien, debe incorporarse en las leyes. La sola alegría no es prueba suficiente. La prueba suprema, cuando se trata de una función imitativa como lo es el arte, paerce que fuera la verdad; pero no es así, sino el bien. Veamos un ejemplo. Ante un concurso, un artista presenta una rapsodia o recitación poética, otro tañe un laúd, aquél nos trae una tragedia, el de más allá una comedia, y el último una representación de muñecos. Los niños concederían a éste la victoria; los mayorcitos, a la comedia; los adultos en general, votarían por la tragedia; los viejos preferirían el fragmento homérico o hesiódico; las mujeres, al tañedor de laúd, etc. ¿Quién está en lo cierto? Hoy diríamos que todos. Platón no lo piensa así. Para él no está en lo cierto el que más regocijo encuentra en su espectáculo preferido, sino el más sabio y el más bueno. El criterio, pues, se resuelve en el juicio avisado y sereno de los mejores. En la antigua Grecia, como todavía se hace en Italia y en Sicilia, dice Platón, el público decidía del triunfo dramático, de donde resultó la degradación de los poetas,

obligados a complacer a las masas. Las masas se erigen en maestros de la poesía, cuando debiera ser lo contrario. Compárese esta conclusión con la afirmación inversa de Aristóteles (§261). La educación a través del arte debe procurar que el deleite se habitúe a coincidir con la ley. Que el sabio, el legislador, el guardián de la república, vigilen en tal sentido al poeta. Si pueden, que lo persuadan; y si no pueden, que lo obliguen.

283.—Platón se extiende después sobre la decadencia de la música, que ha descuidado del todo los principios éticos, e insiste en el peligro de las innovaciones musicales. Aun las novedades en asunto de juegos infantiles le parecen peligrosas para la futura estabilidad del Estado. La consagración de los hábitos artísticos debe resguardarse con los respetos de un rito religioso. Tampoco convienen los himnos y panegíricos dedicados a los vivos, que aún no han acabado su carrera de virtud y muy bien pudieran desfallecer en el camino. Cada edad y cada sexo tengan su arte peculiar. Y aunque hay que fomentar el valor, predíquese siempre la paz. Finalmente, vale la pena de recoger la condenación de la prosa mal escrita y sin ritmo, como inconveniente a los fines educativos. ¡Al fin se nos ha concedido algo!

5.—*Resumen de su poética*

284.—El poeta es una cosa alada y ligera, "spiraculo" del dios, irresponsable en mucho, víctima de un furor sobrenatural, y cuya invención se reduce a una mera reminiscencia de las cosas divinas. El poema, el arte en general, es producto de la imitación, sea que tal imitación se entienda con relación a la doctrina de la reminiscencia, sea como representación selectiva de la naturaleza. Pero tal teoría, sin explicación suficiente, quedará expuesta a

incomprensiones, y a las estrecheces del llamado realismo. La obra debe ser un todo vivo, dotado de partes necesarias, como lo es el animal perfecto. Ante está ley de necesidad interior, cabe el menosprecio de la retórica, en el sentido que hoy llamaríamos preceptivo, la cual es a la belleza lo que es la cosmética a la gimnástica: un mero disimulo exterior. El juicio literario debe tomar en cuenta: 1º la naturaleza del objeto imitado; 2º la verdad de la imitación; y 3º la belleza misma del poema, concepto en que por desgracia se confunden las consecuencias morales y sociales dé la poesía y, en suma, aquella resbaladiza noción de la "utilidad" socrática. Finalmente, encontramos en Platón un esbozo de análisis sobre los géneros literarios. Todo esto nos da la medida del crítico que Platón hubiera podido ser, si el torrente filosófico no lo hubiera arrastrado.

285.—Metafísico, no acepta que se le imponga la necesidad de un ser por el solo hecho de que lo capten los sentidos. Ante las divinas ideas, llega a dudar del objeto de la poesía, realidad imitada o de grado inferior. Y así se da la paradoja de que su discípulo Aristóteles, menos permeable que él a la belleza, conceda a la poesía un tratamiento más detenido, más respetuoso (§323). Porque, procediendo con criterio de naturalista, se limita a reconocer pasivamente la existencia del hecho literario, y a analizarle tal como lo encuentra. Para Platón, en cambio, el mundo real e invisible, el mundo de las ideas o formas, importa mucho más que el mundo empírico de las apariencias. La poesía resulta un íecurso de la flaqueza humana para ascender de lo empírico a le real, o para derramar sobre este bajo mundo algunas pálidas luces de aquel otro mundo superior que lo tiene como fascinado. Recurso indispensable a pesar de todo: el mismo Platón acude a él—ya lo sabemos—como único medio para expresar, mediante el mito, algunas de sus intuiciones filosóficas.

Recurso a cuyos encantos él mismo cede, al punto que su filosofía nos ofrece un ejemplo de colaboración entre el pensamiento dialéctico y el pensamiento poético.

286.—Pero, a la hora de legislar para su Estado utópico, teme lo que ama; y al cabo adopta, ante la crisis de la república, una actitud en cierto modo comparable a la de Aristófanes ante Eurípides (§227 y 228). Ya le aparece al poeta como un huésped indeseable, o ya lo constriñe al papel de un dómine a quien conviene, como en Egipto, someter a tristes cánones inflexibles, para frenar los peligrosos desbordes de su fantasía. Algunos tratan de resolver el penoso extremo arguyendo que la desconfianza de Platón para con los poetas no pasa de una postura profesional a la que se ve arrastrado automáticamente por la fuerza de sus argumentos. No entendemos bien lo que esto significa. Otros pretenden que Platón distingue entre la inspiración divina de los géneros sacros y ditirámbicos, contra los cuales no tiene objeción, y la mera imitación inferior de que resultan los géneros trágicos y épicos, verdadero blanco de sus iras. ¡Ojalá la distinción fuera tan clara como se pretende! El furor y la imitación, dicen, son para el filósofo elementos igualmente indispensables en todo poema; sino que el primero merece el respeto de una manifestación divina, mientras la segunda no pasa de un torpe intento humano para competir con el demiurgo. En tal caso, no se comprende ya la función del poeta, legítimamente sacudido por la inspiración, y sin ningún derecho a expresarla. Y si se quiere decir que conserva un derecho limitado para cierto estilo de expresiones únicamente, entonces reconocemos sin ambajes que el poeta ha sido encarcelado.

287.—Tras el examen de los capítulos anteriores sobre el sesgo que tomó la mente crítica en la Edad Ateniense, y las circunstancias que a ello la condujeron, es mucho más seguro

atenerse a la realidad histórica. El mal del Estado es urgente. La mente no quiere someterse al desastre, y acude al remedio con todos sus recursos. Ante el peligro de la irresponsabilidad artística y los extravíos del arte por el arte, Platón se arroja en brazos de otro peligro: la identificación de la belleza, de la perfección y del mismo bien absoluto con ciertas especies particulares del bien. "El fanatismo—dice Nietzsche—con que el pensamiento griego, todo él, se entrega a la razón, acusa una extrema angustia y la amenaza de una catástrofe a la vista. Ante tal amenaza, sólo queda una alternativa: o naufragar, o ser racionales hasta el absurdo. El mo-ralismo de los filósofos griegos a partir de Platón, lo mismo que su aprecio de la dialéctica, se explican por una determinante patológica". Sin embargo, a estas palabras de Nietzsche puede observarse que la preocupación moral o política es en Grecia tan antigua como la filosofía, aunque sólo los sofistas ponen esta preocupación al alcance de todas las inteligencias. Las discusiones presocráticas sobre Homero lo revelan así, lo mismo que la obra perdida de Heráclito, no por perdida menos fehaciente. Pero sin duda en la época de Platón el problema es ya más apremiante, o la mquietud mayor de Platón le da caracteres de apremio. ¡Cómo había de abandonar Platón la guardia celosa, si es el primero en confesar y padecer el magnetismo de la poesía, el primero en reconocer la condición de delirio que la circunda, llámesele inspiración, inconsciencia, furor en que el dios habla con el pueblo, arrebato de los Coribantes remecidos en el viento del ritmo, éxtasis de las Bacantes que la alucinación agobia y retuerce! De todos modos, quede planteada nuestra duda: ¿Hay en Platón dos estéticas inconciliables? La una se refiere a la poesía y es de orden sublime; la otra, a las artes plásticas y es de orden pedestre. Con Ja primera se justifica la poesía como inspiración que baja del dios o como reminiscencia de

las cosas universales. Al insistir en esta última noción, Aristóteles nos resultará, si cabe, más platónico que el mismo Platón. La segunda estética de Platón, que considera las artes plásticas como una última degradación de las cosas universales, inferior todavía a los objetos empíricos, presta, inesperadamente, un argumento contra la poesía, a través de la lamentable comparación entre la poesía y la pintura (§392, 470, 473 y *ss.*).

288.—A primera vista, la poesía aparece como un gran! fracaso metafísico, orillado a consecuencias dañosas. Quiere abrir una ventana hacia el cielo, pero como usa para ello de todas las vanidades de los sentidos, único instrumento a su alcance, el medio se sobrepone al fin; y distrayéndose de su alto propósito, nos ata cada vez con más fuerza a las bajas apariencias en que nuestra alma padece, presa de las vestiduras corporales. Lo más patético es que, quien así se queja de la poesía, necesita de ella aun para formular sus quejas, y su pensamiento no acierta a expresarse cabalmente sin pedir a la fabulación poética sus alas prestadas. Naturaleza sedienta de las cosas universales, las investiga entre los encantos que se ofrecen a los sentidos, y pretende, mediante una adición de rasgos, llegar a la ambiciosa arquitectura total y abstracta que todo lo contenga y supere. Confiesa que el razonamiento no le basta, necesita de la inspiración. Y todavía, como ésta se le ofrece arropada en atavíos de la mimesis, la rechaza indignado, en su impaciencia por llegar al éxtasis y a la comunicación directa entre la mente y el absoluto.

289.—Poeta sublevado contra la poesía por su mismo afán de absoluto. No se trata sólo de los fines educativos y políticos de la poesía, no. Adivinamos, más allá de este pretexto de la disconformidad, el anhelo impreciso de alguna otra poesía superior. Las urgencias cívicas le salen al paso,

entreteniéndolo en un plan de urbanista que pretende simplificar el informe hormiguero humano en la estilización de un "ballet". De aquí los desvíos ocasionales del razonamiento, que tanto nos han hecho sufrir en el análisis de la *República*. Pero atengámonos a los saldos definitivos: la poética de Platón se explica en su política, y su política se explica por su filosofía. La filosofía del sumo bien no se contenta con transacciones. Quiere la terrible perfección. El instinto dice que no se la consigue sin algún sacrificio enorme y supremo. La razón se engaña a sí misma con razones, se convence de que el sacrificio exigido consiste en abrir el pecho a la poesía en aras de la pedagogía política. Pero ¿nos dejamos engañar nosotros, que consideramos el caso a la distancia de siglos? ¿No sentimos bullir en el fondo el sueño de alguna otra belleza superior a modas y costumbres, superior a los hábitos adquiridos casualmente por la sensibilidad y por la inteligencia? ¿El sueño de una poesía austera, que ya no halague las pasiones con fraudes sentimentales, sino que se nutra de la pura sustancia estética; que ya no deba nada al acaso, sino que se funde en necesidades eternas; que no disimule flaqueza alguna con atavíos postizos? No se la ha descubierto aún. Algunos poetas, que llegaron a presentirla, se detuvieron espantados, porque el alma, como dice Plotino, retrocede en los linderos del éxtasis. Hay quien, descifrando a Platón, cita los ejemplos de la música gregoriana; de la arquitectura monástica y militar que en cierto modo corresponde a aquella música; del sentido dorio de la vida, que limpia el cuerpo y la mente de enfermizas blanduras. Tal vez: la austeridad es una cuestión de costumbre. La dieta puede ser dura, pero es saludable. Platón ha querido dar algo a cambio de la salvación que pide para los hombres, y ha entregado en prendas lo que más amaba: la poesía.

Nota al pie

* En este sentido debe entenderse la discusión del *Protagoras* sobre la aparente contradicción de Simónides que, tras de declarar: "¡Cuán arduo es llegar a ser virtuoso!" rechaza la afirmacion de Pitaco: "Cuán arduo es ser virtuoso!" Sandys cree, equivocadamente, que hay aquí una burla a Simónides. También la *República* cita a Simónides, para discutir su definición de la justicia: "El pago de lo que se debe".

VIII.—ISOCRATES O DE LA PROSA

1.—*La estatua de la prosa y la teoría panhelénica*

290.—Había junto al Cinosargo un monumento fúnebre de imponentes proporciones, elevado según aseguran por cuenta del pueblo, que quiso tributar honores de muerto en campaña al que allí reposaba entre sus gentiles. Hombre de letras y no de armas, mucho debió de merecer para que así se sumara su recuerdo a los lutos de la ciudad. Sobre aquella tumba, el arte había amontonado sus alardes. En torno a una mesa se congregaban los antiguos maestros: noble pensamiento el asociarlos al discípulo en aquel simposio de eternidad; y Gorgias, aunque retórico, parecía explicarle la esfera de los astros. Símbolo de toda elocuencia, en lo alto de la columna se admiraba una sirena de mármol.—La Atenas independiente, antes de doblarse bajo el yugo del Macedonio—ella que vivió siempre, en su cultura y en su historia, nutrida y explicada por el sortilegio de la palabra (§1)—erigió aquí la primera estatua de la Prosa.

291.—Isóocrates, a quien Aristóteles llama "el viejo elocuente", acababa de morir a los noventa y ocho años, rendido sin duda por la edad y por una larga dolencia de que se venía quejando cinco lustros atrás. Cayó el mismo día en que Atenas pagaba el tributo a sus héroes de Queronea, la batalla que venció Filipo. Una leyenda, de que no es

indispensable hacer caso, asegura que pereció por haber declarado la huelga de hambre ante el espectáculo de su patria tiranizada. La erudición contemporánea, siempre desconfiada de la grandeza, entiende más bien que Isócrates dejó de alimentarse por agotamiento senil. Como sea, lúcido hasta el fin y puesta la mente en los destinos, expiró recitando los primeros versos de aquellas tragedias de Eurípides—el *Arquelao*, la *Ifigenia en Tauros*, el *Frixos*—con que daba a entender que Grecia caía por cuarta vez en poder de los bárbaros:

> *—Dánao, padre de cincuenta vírgenes…*
> *—CadmO, dejando un día la ciudad de Sidón…*
> *—Pélope, hijo de Tántalo, al abordar a Pisa…*

En efecto: el egipcio Dánao, esquivando la vecindad de su hermano por la sentencia de cierto oráculo, había sentado sus reales en Argos; el sidonio Cadmo, en busca de su hermana Europa, vino a apoderarse de Tebas; el frigio Pélope, huyendo al enemigo de su padre, llegó primero a Pisa, y luego se estableció en el Peloponeso, al que dió su nombre.

292.—Isócrates había predicado siempre la unión de la familia griega, destrozada en guerras intestinas. Aristófanes, que también soñaba con la unión, se limita a demostrar las alegrías de la tregua, y mueve todos los pintorescos recursos de la farsa—hasta la veda de amor—en servicio de su doctrina (§211). Pero Isócrates, ensayista político, tiene que ofrecer remedios menos quiméricos.

293.—Isócrates concibe una confederación helénica, en que cada Estado-Ciudad conserve su autonomía interior. Las teorías del siglo precedente, la experiencia acumulada, el espectáculo contemporáneo, han conducido a la clase inteligente, que nunca vió con simpatía la guerra del Peloponeso, a este sentimiento de la unidad (§211). Grecia es

una sola civilización, que se reparte y matiza en diversos meandros, entre las cañadas de aquella península llena de laberintosas montañas. Esta civilización común es hostilizada secularmente por el imperio persa, y pronto ve bajar del Norte otras amenazas más apremiantes. La alianza defensiva contra el bárbaro haga, pues, oficio de fuego que plasme en un solo ser la arcilla disgregada, ya que aquella lucha parece inevitable como una predestinación. La oportunidad es única. La debilidad del coloso asiático es ya manifiesta. Testigos, las continuas reyertas interiores, y aun la retirada de los Diez Mil —los mercenarios de Jenofonte—, que sin este relajamiento hubiera resultado imposible. Es la hora de obrar. A la paz griega, por la gue-íra extranjera: tal es la divisa de Isócrates. Este programa, que ha sido comparado al de Bismarck, no le es privativo: Platón, Jenofonte, también sostienen semejante punto de vista; Aristóteles orienta por él su perspectiva histórica. Isócrates le da forma precisa. Veamos cómo evoluciona, en cuanto a los métodos de ejecución.

294.—La confederación militar necesita un mando único, una jefatura. ¿A quién corresponde la jefatura? Aquí el sistema de Isócrates va mudando, conforme a las contingencias del momento:

Primera etapa: La suma dignidad mística e histórica corresponde a Atenas. Esta tesis, expuesta magistralmente en el *Panegírico*, se refleja en la Segunda Confederación Ateniense.

Segunda etapa: Los errores de Atenas y la guerra tebana llevan a una nueva postura. Por una parte, Isócrates quisiera evitar el desmembramiento de la estructura ya alcanzada, evitar la ruina de los píateos y la desintegración de los lacedemonios. Por otra, intenta juntar las voluntades de los gobiernos capaces de interesarse eficazmente en la causa

común: Nicocles, Jasón, Dionisio, Arquídamo. Los príncipes cipriotas, amigos suyos a quienes dirige epístolas y exhortaciones, podrían formar, a las puertas mismas del adversario, un núcleo temible. Pero unos mueren, otros lo desoyen.

Tercera etapa: Isócrates vuelve otra vez la mirada a Atenas, instándola que ponga término a sus disensiones con las islas aliadas y se erija en centro de comando.

Cuarta etapa: Crece el poder de Macedonia. La paz de Filócrates acerca a Filipo hasta el campo de las deliberaciones griegas. Isócrates pasa sus últimos años observando la conducta de Filipo. Puesto que es el más fuerte, acaso bajo su puño pueda realizarse la unión sagrada. Se atreve a escribirle en tal sentido, y procura así desviar sobre Persia las ambiciones macedónicas. Sueños, tal vez, de teórico; de retórico de gabinete, que no se mezcla con las multitudes ni palpa el corazón del pueblo. El joven Demóstenes—todo acción, frente a Isócrates todo verbo—no podría acompañarlo en este camino de componendas, propio de un anciano que le lleva ya medio siglo. Y sin embargo ¡si Isócrates hubiera sido escuchado! Demóstenes no admite tratos con Filipo, no puede engañarse sobre sus propósitos de conquista, no lo cree pasible de la persuasión literaria. ¡Pobre prosista elegante, Isócrates, que embriagado de su propia sirena no escuchaba la tempestad!

Quinta etapa: Filipo se arroja sobre Grecia, la vence en Queronea. Todavía Isócrates se esfuerza por cerrar los ojos ante el duelo reciente, y trata de influír en Filipo para que convierta hacia Persia sus conquistas. A cambio de ello, todo lo perdona. Hasta que al fin, convenddo de la vanidad de su empeño, tal vez agotado por su empeño, derra de veras los ojos para siempre.

295.—La doctrina de Isócrates, groseramente entendida, ha sido aprovechada entre tanto por la "quinta columna" macedónica en Greda. Por eso la combatía Demóstenes, aunque no dejaba de beber en ella algunas inspiraciones. Filipo mismo la ha de tener en cuenta más tarde, al fundar la Liga de Corinto. Y aun Alejandro, que fué mucho más allá de lo que podía imaginar Isócrates, no dejó de recoger sus exhortaciones, acaso por consejo de Aristóteles, su preceptor.

296.—Las exhortadones de Isócrates padecían por su virtud misma y no eran, necesariamente, remedios contra el mal. No se arenga al cataclismo, no se discute con el volcán. La alta calidad teórica de las piezas de Isócrates, y hasta la belleza formal con que su doctrina se expresaba, las mantenían en aquella zona estéril del espíritu donde giran las ideas puras. La doctrina tiene la perfección de una política "more geométrico demonstrata". No cuenta suficientemente con la ruindad, la ambición, la humana flaqueza. Bien que la rechazara Demóstenes, en el ardor de la pe lea. Lo triste es que aun los modernos críticos se equivoquen todavía sobre Isócrates, atribuyéndole contaminaciones macédónicas (§ 378). No, su pueblo no lo creyó así. Isócrates era un profesional del Logos: esperaba el convencimiento por el discurso. Era, él también, como una estatua de la Prosa.

2.—*La influencia de Isócrates*.

297.—Su influencia en la posteridad es considerable, aun prescindiendo del *Discurso a Demónico*, que tantas imitaciones y comentarios provoca en la primer literatura cristiana y en la bizantina, en la última Edad Media y en el Renacimiento. Pero tal discurso es de muy dudosa atribución, aunque pertenezca a la ilustre familia de la *Ética a Nicómaco*. Isócrates dejó en herencia muchas inspiraciones políticas y

muchas enseñanzas retóricas, no sólo en sus principales obras, sino en sus más modestos documentos jurídicos. El *Nicocles* presta todavía servicios pedagógicos en pleno siglo XVII. El *Evágoras* crea el género del elogio en prosa sobre un individuo particular, no ya sobre un pueblo o un símbolo. De aquí nace el retrato moral o biografía interpretada que, pasando por la *Anábasis* y la *Ciropedia* de Jenofonte, el panegírico de Constancio por Juliano Emperador y la oración fúnebre a San Basilio por Gregorio Nacianceno, ha llegado hasta nuestros días.

298.—Aun el *Busiris*—aquel juego de ingenio en que se exalta, por paradoja, la figura del egipcio inhospitalario—tiene su secuela. El *Busiris* pertenece a un tipo equívoco de la prosa, inventado por la estupidez de algunos sofistas diz que para rivalizar con la lírica. Se trata de divertir con la violencia misma del asunto: se elogia al monstruoso Polifemo, se encuentran deleites ocultos en cosas despreciables: guijarros, marmitas, ratones. La tradición se deja sentir en la teodicea de estoicos y neoplatónicos, según se aprecia en Plotino, cuando trata de los animales feroces. Si tal ha sido la fortuna póstuma de Isócrates, también conoció en sus días otros lauros, y todos, lauros de la Prosa.

3.—*El logó grajo y el maestro.*

299.—ERA hijo de un vendedor de flautas enriquecido en su comercio; un vendedor al mayoreo para quien, como era de rigor, hacían de obreros los esclavos. Sus medios le permitieron una educación extremada; y el ambiente familiar, cierta intimidad con la música, de que siempre conservará aquel aroma que llamamos sentimiento del ritmo. Querían los Simbolistas del siglo XIX que la poesía rescatara su bien, arrebatándoselo a la música. Pues Isócrates reclamará

siempre, para el patrimonio de la prosa, las leyes musicales. Más aún, pretenderá, desde el campo de la prosa, navegar las aguas de la poesía; lo que, en metáfora inversa, nos recuerda aquellos versos de Góngora:

¡Oh cuán[to yerra…]
delfín que sigue en agua corza en tierra!

Pero esta preocupación era general en aquel modo de retórica llamado epidíctica; y nadie, en todo caso, se acercó al ideal más que Isócrates.

300.—Fué discípulo de Pródico y de Sócrates. Y aunque se le atribuyen algunos rasgos de honrosa conducta, sea cuando la condena del filósofo (se asegura que sólo por instancias de éste se abstuvo de lanzarse, indignado, a la tribuna), sea cuando Terameno era conducido a la muerte (aquel tirano, único entre los Treinta de quien se dice que, a pesar de sus veleidades políticas, siempre dió albergue en su pecho a la piedad), es mejor no conceder mucho crédito a estos extremos, y limitarse a ver en ellos los efectos de la deificación "a posteriori". Lo más probable, en efecto, es que por aquellos tiempos Isócrates anduviera en la Tesalia donde, desde los comienzos de la guerra decélica, seguía sus estudios bajo la dirección de Gorgias.

301.—Cuando regresó a Atenas, su familia había venido a menos y hubo que echar cuentas con la vida. Sentó entonces plaza de logógrafo; es decir, que escribía alegatos jurídicos para que Jos presentaran los pleitantes. Afareo, su hijo adoptivo, en vano ha querido negarlo, porque aquella profesión era demasiado desairada para el que luego se llamaría filósofo. Aristóteles que, como Platón, vive con Isócrates en un tira y afloja de amistad imperfecta, afirma que en las librerías abundaban los manuscritos jurídicos de Isócrates. Lo cierto es que el mismo autor nos ha conservado

algunos; aquéllos sin duda que le parecían adecuados para la enseñanza a que había de consagrarse después, y de los que sólo transcribe los fragmentos que al fin pedagógico interesan. Ora el elogio de una persona que, como Alcibíades, es objeto, en el discurso llamado del *Tronco de caballos*, de un tratamiento parecido al que más tarde recibe Evágoras. Ora un mero ejercicio retórico, como el dicurso *De la permuta*, en que se defiende una causa ya de tiempo atrás sentenciada. Cierto complicado negocio de sucesión, la *Eginética*, en que demandante, reo y juez se rigen por distinto estatuto, interesa al conocimiento del antiguo derecho internacional. El *Nicias* y la *Trapecítica* se refieren respectivamente a un depósito sin testigos y a un asunto bancario que, como todos ellos, carecía asimismo de pruebas, y en ambos era menester suplirlo todo con indicios y razonamientos. Por donde se ve la importancia de estos modelos para la instrucción de los jóvenes oradores.

302.—No está probado que, harto de la profesión de logógrafo, se haya trasladado a Quíos, donde dicen que abrió enseñanza de retórica y encontró acogida tan escasa que al fin resolvió volverse a Atenas. No sabemos si es verdad que llorara en Quíos al cobrar sus primeros salarios, considerando que su pobreza lo obligaba, a él que se crió en el regalo, a vender por bajo precio el arte de sus devociones. Pero es cosa averiguada que, después, de los cuarenta años, aparece en Atenas como maestro de oradores. Poco a poco crece su fama y llega a contar con un centenar de discípulos. Su casa de estudios era frecuentada por lo mejor de la ciudad. Afirma el seguro crítico Dionisio de Halicarnaso que de aquella casa salieron para todas partes colonias de elocuencia. Allí se formaron retóricos, historiadores, trágicos y estadistas que habían de dejar huella en su tiempo. Prosperó entonces el maestro de tal manera que, aunque quiso defenderse de ello mediante las alegaciones que, por encontrarse enfermo,

Afareo presentó en su nombre, no pudo eludir el ser convocado a la Trierarquía. Era ésta una comisión anual de ciudadanos pudientes, que debían costear de su peculio las galeras de la república. Tal servicio es uno de los impuestos forzosos que los ricos pagaban al Estado. La obligación en que lo pusieron le dió motivo para uno de sus ejercicios retóricos: el discurso ya citado *De la permuta*, alegato teórico y posterior.

303.—No se lo tome, sin embargo, por un avaro. Desde luego, es natural que un retórico aprovechara la ocasión para defenderse de un impuesto y ensayar un pleito: era una tentación profesional. Pero puede apreciarse su desprendimiento en el hecho de que, una vez asegurado su presupuesto con lo que cobraba por sus lecciones a los extranjeros y a los metecos, comenzó a enseñar gratuitamente a los ciudadanos: "A los moros por dineros// Y a los cristianos de balde", como dice el romance viejo. Los metecos, para merecer de la ciudad, siempre estaban dispuestos a dejarse esquilmar, los pobres. El costo del curso de Isócrates era de diez minas o mil dracmas. Las explicaciones teóricas alternaban con ejercicios prácticos y visitas a los tribunales, audiencias y actos públicos. De estos actos, los discípulos presentaban análisis y reseñas. También comentaban y discutían las obras mismas de su maestro. Después, el maestro resumía las conclusiones que se iban alcanzando. Las enseñanzas de Isócrates resultaban relativamente módicas y representaban un término equitativo, si se tiene en cuenta que el famoso Gorgias cobraba cien minas, y el oscurísimo Eveno de Paros, autor de una retórica en verso—"el hermoso Eveno", de quien se burla Platón—cobraba cinco minas.

304.—Tiene todo el aire de conseja su pretendida contestación con Demóstenes. Éste, según afirma un testimonio inseguro, pidió a Isócrates que le enseñara, al

menos, la quinta parte de su saber, puesto que sólo podía pagarle doscientas dracmas; e Isócrates lo rechazó, diciéndole que no acostumbraba dividir la ciencia, por lo mismo que los regatones del mercado se negaban a vender en pedazos los pescados grandes. Es posible, sí, que el dicho sea suyo, porque era aficionado a las salidas de ingenio. Cuando un ateniense le contó que había nombrado ayo de su hijo a un esclavo: "Muy bien—le dijo—. De este modo, en vez de un esclavo tendrás dos". Y cuando, a la mesa de Nicocreón, tirano de Chipre, los aduladores de la corte le pidieron que hablara: "Lo que yo sé no es aquí del caso —contestó—, y lo que aquí es del caso yo no lo sé". Cierta vez encontró a Sófocles, a quien se le iban los ojos en pos de una aventurilla callejera: "Maestro —le amonestó—: no hay que cuidar sólo las manos, sino también los ojos". Y como hubiese desechado por inepto a un discípulo que su padre le trajo por segunda vez, pagándole nuevos salarios, puso al muchacho—que se llamaba Éforo y creo que es el mismo que acabó en historiador de nota—el apodo de "Díforo", que quiere decir: "El que trae dos veces". Si se trata, en efecto, del historiador, muy aventajado salió de la segunda vez, para habernos dejado aquella máxima de oro de la historiografía: en los relatos de hechos vetustos, la sobriedad de detalles es presunción de autenticidad.

4.—*La filosofía como cultura liberal.*

305.—Isócrates era hombre plenamente consciente, al fin como hijo de su época. No le acobardaba empeñarse en promesas. Cuando se siente capaz de llevar a cabo un alto propósito, bravamente lo declara desde el principio. Cuando anunció su *Panegírico*, se comprometió a borrar con él hasta el recuerdo de los anteriores discursos patrios y, a no haber sido por la sombra de Pericles, lo cumple; pero, en todo caso,

no defraudó la espectación de sus contemporáneos. Al abrir su escuela tiempo antes, comienza lanzando como reto su oración *Contra los sofistas*, y atacando las ideas que los demás tienen sobre la retórica y su enseñanza. Para él, la retórica es una disciplina moral, social y política, de fundamentos filosóficos, destinada a interpretar y justificar los sanos lugares comunes, y no a perderse en abstracciones ni sutilezas. El bien supremo es la felicidad; y, para alcanzarla, el medio más eficaz es la virtud, que no le aparece como un fin en sí misma, sino como un arte de vivir. A este mínimo de teoría le llama él filosofía. En nombre de ella, condena sucesivamente la física de antaño y la erística de su tiempo, en la cual engloba a todos los dialécticos, luego a Platón, y al propio Aristóteles por último. Platón, al final del *Fedro*, había puesto en boca de Sócrates los mejores augurios sobre la carrera del entonces joven maestro. Pero como Platón supone siempre sus diálogos acontecidos muchos años atrás, parece que el efecto de aquellas palabras tenía cierto sabor irónico que hoy no percibimos claramente (§ 142). En todo caso, no debió de haber muy buen entendimiento entre ambos: en posteriores diálogos platónicos, se desaibren ya las pullas contra Isócrates. En cuanto a Aristóteles, cualesquiera que hayan sido sus disidencias con Isócrates (y la erudición de otro siglo pretendía aliviar el punto asegurando que el de la disputa era otro Aristóteles sin importancia mencionado por Laercio), hay que reconocer que frecuentemente cita a Isócrates en su *Retórica*, sin duda por los muchos y buenos ejemplos que en él encuentra sobre las figuras del discurso (§ 336 y 363).

306.—De modo que Isócrates, al prescindir de la auténtica filosofía y aun de las ideas demasiado originales, reduce su disciplina a un mero arte de composición y de estilo; en suma, al arte de la prosa. El contenido de este arte formal lo

suministran los elementos generales de la cultura. El hombre, ente moral y político, se manifiesta por la palabra, cuya suprema forma es el discurso. Edificar, pues, el discurso, es edificar al hombre todo.

5—*Isócrates y Platón.*

307.—Ya se ha dicho que Platón e Isócrates eran los dos focos atractivos de Atenas para la juventud estudiosa de su tiempo (§ 253>). El concepto de la filosofía había venido evolucionando, desde la mera curiosidad científica de los jonios, a través de aquella alianza de emoción y ciencia que encontramos en los pitagóricos, hasta el arte de la vida que predicaba Sócrates. Platón lleva la filosofía a la metafísica trascendental. Isócrates la concibe como una cultura fundada en las artes liberales. Ambos buscan en la inteligencia los remedios para los males de Grecia, pero por diversos caminos. Ambos creen en el ideal panhelénico, que quieren oponer como baluarte a las amenazas extranjeras: tal el ensayo de Platón en Siracusa, contra Cartago, o el de Isócrates, contra Persia, ante los príncipes de Chipre (§ 251 y 294). Ambos se inclinan a la forma monárquica de gobierno. Pero los separa su concepto de la educación. En ellos, advierte Burnet, se da uno de los primeros choques entre el humanismo y la ciencia. Isócrates representa el humanismo, pero no ya en el amplio sentido moderno. Grecia vive confinada dentro de su lengua y su literatura, de donde resulta cierta estrechez (§ 25 y *ss.*). Cicerón, que cuenta ya con Grecia, cala más hondo que los retóricos griegos de su tiempo, por el solo hecho de contrastar dos maneras de concebir y expresar el mundo. Los siglos modernos, herederos de todo el tesoro acumulado, pueden ya lanzarse a los grandes descubrimientos. Pero los sofistas griegos, padres

del humanismo, nunca abandonan la actitud recelosa frente a la ciencia. El humanismo de Isócrates no es más que una excelente y pulcra retórica de los lugares comunes. A su ver, sólo las cosas razonables pueden exponerse en forma artística. De aquí que el aseo de la forma conduzca a la depuración del pensamiento. Cierto que su antítesis entre el pensamiento bárbaro y el helénico es insostenible según la política de Platón. Pero ya se ha hecho notar que, mientras más lo alejan de Isócrates las consideraciones de fondo, más atraído aparece Platón por los encantos de aquel estilo, que vendrá a ser uno de los fundamentos del helenismo. El *Sofista*, de Platón, hasta puede decirse que cae fuera del alcance de Isócrates; y es sin embargo una obra en que se descubren las influencias estilíticas de éste, hasta en los esfuerzos por evitar el hiato. Según Platón, incumbe a la filosofía el servicio de las almas y la salvación de la humanidad, consigna heredada de Sócrates (§ 159 y *'ss.* y 257). Isócrates, ante semejante misión, viene a ser un oficial modesto, encargado de acicalar la herramienta.

6.—*Orador for escrito.*

308.—Este maestro de oradores—y aquí tocamos el misterio de su vida y su arte—no era un verdadero orador. Como escribe Erasmo en su *Elogio de la locura*, Isócrates nunca dijo: "Esta boca es mía". La naturaleza no lo había dotado de una voz suficiente, ni del suficiente desparpajo para presentarse ante los públicos. Él confesaba que hubiera trocado su maestría por estos dones. Pero en vez de caer en el consabido "complejo de inferioridad", sencillamente se ihstituye maestro de oratoria, que lo era por vocación. Al que le pregunta cómo hace oradores sin serlo él mismo, contesta con gracia: "Porque Soy como la aguzadera, que no corta pero

hace cortar al hierro".

309.—No teniendo, pues, la urgencia de atender a las ocasiones públicas, ni la necesidad de plegarse a las circunstancias del auditorio, conserva la libertad del ensayista en la elección de asuntos, y el tiempo para concentrarse en la perfección de la prosa. Orador para la eternidad, y no para certámenes de poco momento o contingencias más o menos efímeras, le da lo mismo resucitar y discutir los negocios mucho después de acontecidos, porque los concep tos le interesan más que las acciones, las formas tanto como los conceptos. Empleó en su *Panegírico* diez años según algunos, y según otros, quince. Puesto a cincelar la prosa, no perdona esfuerzo. Tal ha sido el feliz efecto de una deficiencia natural.

310.—Es fácil apreciar la evolución de su estilo. En su era de logógrafo, la naturaleza misma del trabajo le impedía desplegarse. El pleito supone un recurso a la pasión, lo que nunca fué muy de su gusto. Hay que entrar en menudas y humildes explicaciones donde no caben los primores formales. Además, salvo cuando el alegato es una "deuterología", se entiende que el pleiteante habla en primera persona; y el pleiteante puede ser un mercader o un labriego, y hay que procurar que sus palabras correspondan a su carácter, con cierto realismo pedestre, a riesgo de causar ante los jueces un efecto cómico. Por último, el estilo y la preceptiva de Isócrates no podrían haber madurado de una vez. El mismo declara que, antes de los cuarenta, se consentía escribir sin mucha compostura. Hacia los cuarenta y seis, sus exigencias artísticas no le perdonaban ya un desliz.

311.—Conquista por fin su estilo definitivo. Es implacable en cuanto a la arquitectura general del discurso, la recta distribución de las partes, que de cinco o más reduce a tres: exordio, narración y demostración. Cuida el enlace de los

argumentos. Reserva para el final sus efectos mejores. El tono es sostenido. La unidad del conjunto se logra mediante un esfuerzo que hace aparecer las ideas en secuencia orgánica. Pero no va derecho al fin, sino en líneas arborescentes. Las figuras, algo concisas y monótonas en su maestro Gorgias, se entretejen aquí en períodos amplios y armoniosos que hacen presentir a Cicerón (§ 89). El período, entendido como ancha estrofa de la prosa—y que disuelve noblemente los pequeños trozos fónicos que hacían jadear el discurso de Trasímaco—es su verdadera creación estilística. Lo gobierna con aguda diligencia auditiva y claro sentido de las pausas respiratorias. En el interior del período, los giros van y vienen con alternancias, balanceos, paralelismos y simetrías, donde la fluidez y musicalidad asumen categoría de esencias anteriores al pensamiento mismo. Aunque su prosa anhela competir con la lírica, sortea cautelosamente los excesos metafóricos. Y si usa con liberalidad del hipérbaton, es para buscar compases rítmicos. Su fraseo es rico. Es artificioso al extremo de caer en combinaciones aritméticas, a las que parece conceder fuerza vital, de penetración intuitiva superior a los conceptos mismos. Evita siempre que puede el encuentro de sílabas semejantes, y acaba por eliminar el hiato, salvo en los indispensables monosílabos que, como artejos, estructuran la frase. La lengua es pura; las palabras pertenecen siempre al uso legítimo y admitido. Pocas veces se consintió términos extraños a la costumbre ática; pocas, también, expresiones del habla poética que son ajenas a la idea pura de la prosa. Con este instrumento de acabado primor, trabaja sobre la materia de los pensamientos genérales, la historia, la admonición moral; y así construye la teoría de lo que debe ser "el discurso helénico-político". Hay que traducir: la lengua clásica de la prosa literaria. El que la prosa sea un género literario en sí, distinto del habla natural, no es una noción inmediata: es un

descubrimiento. Parte de los retóricos sicilianos; crece en Gorgias; florece en Isócrates (Cap. 11, art. 6).

312.—Dionisio de Halicarnaso, comparándolo con el abogado Lisias, encuentra en Isócrates menos frescura, pero mayor profundidad. Lisias posee el don de la gracia5 Isócrates la busca con artificio, pero a la larga deja una impresión más duradera. En vez del leve saetazo de Lisias, en Isócrates encontramos una avasalladora y fastuosa lentitud. Envuelve los pensamientos en un numeroso rodeo, que no dista mucho del ritmo poético. De él nacen aquellos es tilos caudales que dominarán mucho tiempo en castellano, bajo el prestigio de Cicerón, y con los cuales contrasta el sentencioso Gracián. En Isócrates, Dionisio nota cierta frialdad: trae de lejos las figuras y las sostiene más de lo justo; además, concede el mismo registro de voz a asuntos de muy desigual importancia. Pero en la sublimidad nadie lo iguala. Su naturaleza parece más heroica que humana. Su arte posee el severo rasgo de Polícleto y Fidias; mientras que el de Lisias es comparable a la delicada destreza de Calámides y Calimaco. Isócrates domina en las cosas grandes; Lisias, en las ligeras. Y en cuanto a la técnica misma, cuando Isócrates no iguala a Lisias es porque lo ha superado.

7.—*Isócrates ante la foesía*

313.—Tal vez escribió un tratado de retórica. Y es lástima que se haya perdido, porque no podemos, con los testimonios actuales, medir el alcance de su crítica, a pesar de la oración *Contra los sofistas*, que resulta demasiado sumaria. Y aunque la *Retórica* de Anaxímenes de Lampsaco parece ofrecer analogías con el sistema de Isócrates, no es lícito dictaminar por la obra conocida lo que pudo ser la obra ausente.

314.—Cuando Isócrates trata de literatura, no acierta a

abandonar cierto tonillo superior e irritante. Abomina de los géneros cómicos: era de esperarse en esta naturaleza más heroica que humana, como decía Dionisio. Los grandes poetas le interesan más por sus enseñanzas morales que por su estricta calidad poética. Así Homero; así Hesíodo; o Teognis, que anuncia ya el "Odi profanum vulgus" de Horacio; así el oracular Focílides. Ellos—dice—son afortunados: disfrutan de libertades en cuanto a fondo y forma, elasticidad del discurso, empleo de neologismos, extranjerismos y metáforas, que la prosa no podría consentirse. Y cuando esto afirma, parece que acaba de decir: "¡Felices los niños, que no son tan importantes como las personas mayores, como nosotros los prosistas!" Por lo demás, ya se sabe que la diferencia entre el lenguaje de la poesía y el de la prosa fué siempre en la Antigüedad clásica mucho más marcada que entre nosotros. E Isócrates quiere significar que el prosista aspira a glorias más encumbradas y difíciles que las risueñas glorias poéticas. Los poetas—añade—arrebatan de tal modo con su metro y sus ritmos, que sólo reduciendo a prosa sus poemas nos percatamos de la general trivialidad de sus conceptos. (Observación que ya hemos encontrado en Platón, donde todavía nos molestaba más que en Isócrates: ver § 278.) En Isócrates se nota el ansia por rivalizar con la poesía. Pero ¿habrá logrado penetrar la esencia de la poesía? Alguna vez dijo—aludiendo a Aristóteles—que ya enseñaría él a aquellos pedantes del Li-seo (por cierto vecinos de su casa de estudios) cómo debe hablarse de la poesía. Sino que le había faltado siempre la feliz oportunidad ¡y eso que vivió cerca de cien años! En el fondo, parece animado de cierta prevención contra la familia de Homero: aquella funesta prevención cuyas manifestaciones más lamentables pueden buscarse en Zoilo.

315.—Su *Elogio de Elena*, por ejemplo—obra juvenil según

parece, y que los especialistas sitúan entre la era jurídica y la era política—no llega a la temperatura que el asunto parecía ofrecer. La rígida norma del "discurso helénico-político", aunque todavía informulada, torturaba ya secretamente a este sacerdote de la prosa. Nos habla de la inclinación de Zeus por Elena, de las seducciones de ésta; de la conquista de Teseo, cuyas glorias canta con varonil acento; de los demás pretendientes; de Alejandro o Paris, cuya memoria se esfuerza por rehabilitar. Interpreta la conducta de los griegos tras el rapto de la princesa y deja sentir cómo ni hombres ni dioses podían ser indiferentes en la disputa. Después de todo, era la disputa por la belleza, y por la belleza femenina, a la que Isócrates nunca fué insensible. En su defensa de París, se Je ha escapado un grito candoroso: No le movieron únicamente los deleites y los placeres—dice—"aunque algunos hombres sesudos no dejan de preferirlos a todo…"

316. La historia amorosa de Isócrates puede trazarse a grandes rasgos. Sabemos de la hermosa Madaneira, que su juventud compartía con la madurez de Lisias. Sabemos de Lagisca, la cortesana que redimió su amor. Sabemos de la esposa Platana, con quien se unió en edad ya peligrosa. El Seudo-Plutarco recoge anécdotas sobre la holgura del lecho de Isócrates y su refinado hábito de perfumar la almohada con azafrán. El viejo elocuente y vigoroso entendía muy bien que por la belleza de una mujer enloquecieran tierra y cielo. Los dioses, explica, libraron por Elena una batalla todavía más cruenta que la batalla contra los gigantes, "porque contra éstos se mantenían unidos, y por aquella hermosa mujer entre sí mismos altercaban".

317. Pero no temamos que Isócrates pierda su grandeza. Pronto levanta hasta el nivel cívico la moraleja de aquella fábula de amor. Vuelve a su prédica fundamental, a la lección de su vida: Por Elena se unieron los griegos; por ella hicieron

la alianza común contra los bárbaros, ejemplo de viva actualidad. “Entonces por primera vez erigió la Europa su trofeo contra el Asia”. Siempre desvelado por los ideales helénicos, siempre centinela despierto, así, hasta en sus escarceos eróticos, consulta Isócrates sus cuidados superiores con la almohada: la almohada olorosa al azafrán del campo, confidente de sus dulces juegos, donde Madaneira, Lagisca y Platana habían reclinado la cabeza.

318. Apenas hay crítica en Isócrates. Pero hacía falta, en nuestra galería de retratos, el maestro retórico que nos condujera hasta las salas de estudios; el ateniense representativo que, sin la abstracción de la filosofía, nos pusiera en contacto con las inquietudes del momento; el artista de apurada conciencia que nos hiciera percibir cómo se recoge en un estilo la herencia de toda una cultura; el hombre de clara inquietud cívica que nos dejara sentir la transición entre el siglo V y el siglo IV.

—ARISTOTELES O DE LA FENOMENOLOGIA LITERARIA

1.—*Aristóteles frente a Platón.*

319. Grecia comienza en el instante en que una representación tradicional del mundo se viene abajo. La crisis —acaso provocada por aquellas invasiones nórdicas que impidieron el que la civilización egea cristalizara en una rigidez semejante a la de Egipto y Babilonia—va dando de sí sucesivamente una cosmología o nueva visión del universo; una lógica que concibe el creciente divorcio entre la paradoja científica y el prejuicio del sentido común, y que pronto se interroga sobre el origen y el valor del conocimiento ; una ética finalmente, que devuelva al hombre su sitio dentro del mundo recobrado.

320. Pero esta continuación no es un crecimiento lineal. Compleja lucha entre acciones muchas veces contradictorias, va encaramando sus conquistas y dejando caer de paso todo el material que inutiliza. El proceso que, desde el descubrimiento de la ciencia jónica y pasando por los sofistas, llega hasta Sócrates, encuentra a la vez su prolongación y su rectificación cuando, del hijo del albañil y la comadrona, pasa al joven aristócrata: cuando de la calle pasa a la Academia. Si Sócrates se deja matar por el Estado, Platón intenta ya en Siracusa un golpe de Estado. La moral teórica de las

definiciones quiere organizar ya un sistema del mundo; éste, a su vez, proyecta reformas políticas sobre el mundo, arrastrando de paso, algo maltrecha, a la poesía. Y he aquí que ahora, dentro de la misma Academia, se oye la voz de otra figura del diálogo; y con tal intensidad resuena, que los últimos comentaristas disciernen en la obra de Platón una tercera etapa final: aquélla en que el maestro, Platón, escucha ya la réplica de Aristóteles, el discípulo.

321.—Venía de Estagira, colonia griega plantada en Macedonia. En su familia se habían reclutado los médicos de los monarcas. La física del cuerpo humano será una inclinación dominante de sus estudios. Debe su formación a Atenas, adonde llegó siendo adolescente. Discípulo de Platón de los veinte hasta los cuarenta, se sabe que por otros cinco años ejerció la enseñanza en las islas egeas y en las ciudades del Asia Menor. En Atarneo, se casa con la hija del tirano Hermias, y a la muerte de éste, se refugia en Mitilene. Las relaciones de su padre en la corte macedónica, donde había sido médico de cámara del rey Amintas, hace tal vez que Filipo lo escoja para tutor de su hijo Alejandro, que entonces andaba en sus trece. En sus trece se quedaría hasta cierto punto: el más sabio de los maestros sólo pudo hacer de él una vaga aproximación de griego, sin purgarlo del todo de la brutalidad y violencia orgiástica de los bárbaros. Como de costumbre, lo que la espada pedía de la inteligencia eran más bien los secretos para la guerra. Pero si de veras nació en la mente de Alejandro aquella idea de la fraternidad humana u "homonoia" que se le atribuye, entonces su gloria resulta acrecentada con ün sueño de virtud tan inmenso como sus victorias. Aquellos siete u ocho años de tutoría fueron fértiles para Aristóteles, que acaso trazó entonces los cuadros de su portentosa enciclopedia. Tampoco fueron perdidos para el mundo. El joven conquistador ha recibido las quemaduras del

fuego sagrado: sobre las ruinas de la Héladé sometida, levantará el emporio cultural de Alejandría, a cuya grandeza han de contribuir todavía los nietos espirituales de Aristóteles (§ 489 y *ss.*)

322. Aristóteles regresa a Atenas por 335 A. C., y funda el Liceo, complemento y semejanza de la Academia platónica. En aquel instituto se admiraban los claustros donde los discípulos discurrían paseando al lado del maestro, y que han dado su nombre a la escuela peripatética. El Liceo, de cuya biblioteca las vicisitudes mismas interesan a la historia del pensamiento (§ 332 y 490), ha de durar más que todas las universidades de Europa, y sólo será clausurado por el emperador Justiniano unos nueve siglos más tarde. Entre tanto, muerto Alejandro y soliviantado por un instante el patriotismo ateniense, Aristóteles parece sospechoso de inclinaciones macedónicas. Al verse acusado de impiedad, recuerda la muerte de Sócrates y, dejando el Liceo encargado a Teofrasto, huye a Calcis, "para que Atenas no peque dos veces contra la filosofía". Allí muere a los sesenta y tres años, edad en que apenas parece posible que haya cabido su obra, y más si se tienen en cuenta los sobresaltos e interrupciones de su trabajo. Por aquellos días, Demóstenes se suicida para no caer en manos de Antipáter.

323. La tendencia de Platón hacia las especies universales lo erige en padre de la filosofía. La atención de Aristóteles para las cosas particulares hace de él un legislador de las ciencias. La dirección ética ya conquistada, sin desviarse nunca, trata ahora de organizar el espectáculo de la tierra y del cielo en torno a la figura del hombre. Sin perder de vista la abstracción, Aristóteles es complaciente para el fenómeno. De donde resulta, como hemos dicho, que concede al hecho literario—aun cuando parezca disfrutarlo menos que su maestro—una consideración más desinteresada (§ 285). Lo

define y clasifica por esquema y espectro, y viene así a ser el fundador de la teoría literaria.

324. Platón, matemático, baja de las ideas puras a los hechos visibles, y baja como de mala gana; pero tiene tan abiertos los ojos, que el mundo objetivo se le precipita y lo invade, obligándolo a filosofar en lengua poética. Aristóteles, naturalista (y parece que no era muy matemático), sube paulatina y gozosamente de los hechos visibles a las ideas puras; pero lleva tal afán de abstracción, que conforme pisa el mundo objetivo lo va descarnando y lo convierte en una escala de grados lógicos. El maestro y el discípulo se reconcilian en la lección que el abuelo Sócrates aprendió en labios de aquella mujer de Mantinea: Diótima enseñaba a considerar todas las bellezas particulares como otros tantos peldaños hacia la belleza universal. De la erótica platónica a la metódica aristotélica, Diótima —desde los días juveniles de Sócrates—ha tendido el puente.

325. Pero si el matemático admite la idea no incorporada en objeto alguno, el naturalista justifica la idea por su incorporación misma en el objeto. No hay ya dos mundos como en Platón, el uno real e invisible, el otro empírico y palpable, entre los cuales fluyen influencias místicas. Ahora, en Aristóteles, el mundo real e invisible es como la sangre interior del mundo empírico y palpable. El objeto no es ya degradación de la idea, sino punto de partida. El objeto aspira a su plenitud ideal por la fuerza de la entelequia; y cuando esta fuerza—como en los seres—se tiende sobre el tiempo, ella se expresa en proceso de evolución. De esta concepción arrancan las ciencias naturales. Aun la teoría literaria quedará contaminada de tal doctrina. Puede decirse que, para los discípulos de Aristóteles, la evolución dominará sobre la entelequia, el estudio de las series históricas dominará sobre la capacidad de abstracción: serán recopiladores y eruditos

mucho más que filósofos; propia consecuencia de una cultura que ha cerrado el ciclo de sus creaciones y levanta ya sus inventarios. Por lo pronto, Aristóteles opone una objeción contra la filosofía platónica, a la vez que la continúa. Él mismo parece haber sido más sensible a las diferencias que a las semejanzas de las respectivas doctrinas. Con frecuencia, cuando discute las opiniones de "alguien", debe entenderse que ese "alguien" oculta deferentemente el nombre de su maestro. Y, para lo que aquí nos importa, la poética aristotélica es una rectificación tácita de la poética platónica. Ella parece acudir presurosamente en auxilio de aquellas imágenes implorantes, los poetas, que el inexorable utopista había detenido a las puertas de su república.

2.—*Método y sistema.*

326.—Bajo el peso del Estagirita, la crítica se distrae por tres siglos de la impresión literaria de las obras hacia el estudio fenomenológico de sus rasgos generales (§ 180 y 486). Por de contado, corre constantemente hacia el resbaladizo terreno de la preceptiva. La descripción del tipo literario a la vista, impecable en cuanto es descripción, aspira a convertirse en regla y norma de valor absoluto, con lo que se desvirtúa sensiblemente. Este error, disculpable en Aristóteles, nunca es en él tan abultado como entre sus comentaristas y casi diré calumniadores del Renacimiento. En éstos, que contaban con una experiencia más vasta, el error llega a proporciones ridiculas. Lo que era candoroso en Aristóteles es monstruoso en el comentario. Lo que allá parecía tanteo, aquí degenera en violencia. Pretender, en plenos siglos modernos, ajustar los fenómenos literarios a supuestos cánones extraídos del análisis que hizo Aristóteles sobre un solo tipo posible de la tragedia, tipo abandonado ya y que ni siquiera correspondía a

las nuevas exigencias del espíritu, es uno de los mayores absurdos que registra la historia crítica. Sólo puede explicarse por la fascinación del principio de autoridad y la fascinación del mundo antiguo. Cuesta trabajo entender que coexistan en el Renacimiento la libre creación espiritual, de que aún nos asombramos, y tanta y tan pedantesca estrechez teórica. Y sólo nos sirve relativamente de consuelo el convencernos de que, en aquel naufragio del buen sentido, sobrenadan notoriamente los comentaristas españoles. "Si las doctrinas españolas de Vives y de Fox Morcillo, del Brócense y del Pinciano, de Tirso de Molina y de Ricardo del Turia se hubieran divulgado en vez de las italianas que Francia adoptó e impuso con su egregio imperialismo de la cultura, no habría sido necesaria en el siglo XVIII la revolución de Lessing contra la literatura académica: España declaró la libertad del arte cuando en Italia el Renacimiento entraba en rigidez que lo hizo estéril; proclamó principios de invención y mutación que en Europa no se hicieron corrientes como doctrina hasta la época romántica" (P. Henríquez Ureña, "España en la cultura moderna", en *Plenitud de España*).

327. Se ha dicho ya muchas veces que el estudio espectral de la poesía que emprende Aristóteles deja escapar el concepto de la pura belleza, concepto tan fundamental en la erótica de Platón. ¿Quiere decir que Aristóteles era del todo insensible a la belleza? En primer lugar, Aristóteles también fué poeta. Laercio cita sus fragmentos épicos; se mencionan sus dísticos históricos y mitológicos del *Peplo;* la elegía dedicada a su discípulo Eudemo; el *Himno a la virtud*, a la muerte de su suegro Hermias; cierto poema *Sobre la Fortuna;* y en fin, sus encomios en prosa, y particularmente de Platón. Esto prueba suficientemente sus aficiones poéticas. En segundo lugar, su obra crítica sólo nos ha llegado en despojos, sin contar con otras obras perdidas que se relacionan con

nuestro asunto: *Arte del elogio, El placer, La música, La dicción, Las tragedias, La voz*, acaso *Los elementos*, etc., y muy especialmente un escrito sobre *La belleza*, donde no sería extraño que se descargara de una vez para siempre de cuanto tenía que decir sobre este sentimiento general y su valoración teórica. Acaso da por admitida la intuición de lo bello, punto en que no considera necesario insistir; y ahora, en las páginas que conservamos, enfoca preferentemente su método al análisis de lo que pudiéramos llamar la anatomía y la fisiología, el organismo y la función de la obra poética. Hay por ahí, entre sus libros, atisbos que bastan para redimirlo del cargo de insensibilidad (§ 369 y 462). Así cuando, en las *Dudas homéricas*, señala el momento sublime en que Aquiles detiene con una mirada a las huestes enemigas. O cuando, en la *Ética a Nicómaco*, observa el respeto que la hermosura de Elena inspira a los ancianos de Troya. Así, en el examen de los epítetos homéricos, cuando repara en aquellas jabalinas sedientas del corazón enemigo, que tanto le impresionan. Así en todo el discurso sobre las pasiones, del 11 libro de la *Retórica*, una de sus más nobles páginas, que alcanza elegancia poemática y no tiene parangón en la Antigüedad, al grado que la misma imitación de Horacio sobre las edades de la vida resulta pálida a su lado. Así en el pasaje de la *Etica* que aconseja a los mortales vivir conforme a su parte inmortal. Para colmo, ni siquiera se recuerda suficientemente el hecho de que recoje íntegra la teoría platónica sobre el genio y el frenesí creador, la vivacidad natural y el toque de locura que llevan al poeta fuera de sí mismo y lo ponen en inmediato contacto con la inspiración sin necesidad de estudio previo. Tal teoría reaparece en la *Retórica*, en el preámbulo de la *Música*, y en los *Porqués*, donde se cuenta de Maraco el siracusano que era incapaz de crear si antes no entraba en estado de delirio. No han dicho otra cosa el *Ion*, el *Fedro* y el

Symposio. Ahora bien, evidentemente, su lenguaje es menos feliz que el de Platón, y el carácter de sus obras se presta menos al vuelo lírico. No encuentra palabra para la imaginación entendida como facultad creadora, es cierto. Y ya parece muy visible su esfuerzo para captar las esencias innominadas, ocultas tras las limitaciones lingüísticas, como cuando se debate en la *Poética* para dar su nombre a lo que hoy llamamos, cómoda y mezquinamente, la literatura (§ 337, 10º, 382, 394, 462 y 483). Por último, ya se sabe que, si de Platón conservamos las obras exotéricas, de Aristóteles conservamos sobre todo las esotéricas (§ 53 y 255). Fácil es sospechar que las obras desaparecidas de Aristóteles hubieran contentado mejor nuestras exigencias artísticas, por lo mismo que se dirigían a públicos generales, cuando una autoridad como Cicerón asegura que eran el río de oro de la elocuencia.*

328.—Todos reconocen, en cambio, que nada se le escapa en el análisis del organismo poemático, una vez que lo fija para su examen. Para no perder ningún rasgo, hace tabla rasa en su conciencia, parte del "cero", y luego va registrando cada elemento como si cada uno de ellos fuera una novedad a sus ojos. Y en cuanto a la función del poema, a la trascendencia psicológica, su metafórica teoría de la "catharis"—teoría de biólogo y de moralista, incompleta o perdida en su desarrollo definitivo—es una de las nociones más fecundas que hayan fatigado durante varios siglos la pluma de los humanistas. Su misma ambigüedad deliciosa la convierte en provocación perenne del espíritu, como sucedía con aquellos rompecabezas de la filosofía presocrática y como acontece con los oráculos (§ 53).

329.—Su marcha es siempre igual. Agrupa los casos de que dispone. Hace algo de historia; aunque la erudición desconfía

de estas perspectivas un tanto solicitadas de antemano por una conclusión prevista. Aísla el fenómeno y lo diseca: tenía la disección en la sangre. Después, a través de generalizaciones que ensartan en el cuerpo de su sistema, ahonda en su investigación de la naturaleza del hombre. Tal orientación final da parennidad a su pensamiento. Aquella limitación previa a los tipos literarios que le son conocidos recorta el alcance de sus conclusiones. Nunca se le ocurre imaginar una forma nueva: no es su asunto. Y ya hemos hablado, con especial referencia a Aristóteles, del confinamiento de la crítica griega, punto en que hemos todavía de insistir (§ 32 y *ss* y 335). Tampoco era posible exigirle que previera el *Hamlet* o el *Fausto;* que previera por lo menos los géneros novelísticos de nacimiento posterior. La humanidad, seducida por su genio, le pide lo que no pidió a otros, y se impacienta de que no haya sido profeta. Su método puede aún darnos luces, hoy que nos agobia la abundancia y versatilidad de las formas, y nos cuesta trabajo descubrir, en el panorama cambiante, algunos perfiles permanentes. Saintsbury afirmaba que, con todo nuestro adelanto crítico, no hemos hecho más, en sustancia, que consolidar el terreno conquistado por Aristóteles.

330.—En el sistema de Aristóteles, cada parte explica las demás, y el estudio de una obra aislada conduce a interpretaciones deficientes. Se parte de la contemplación de las cosas naturales. Lo primero es la investigación o "historia natural", de que procede la física. Luego, lo que viene después de la física, o metafísica: el ser y las esencias. Las *Categorías* y el tratado *Del lenguaje* llevan a la *Analítica*, o demostración de la verdad por el silogismo; después, a los *Tópicos*, arte de conocer y establecer lo verosímil mediante la dialéctica. Y, para no dar por verdadero lo que sólo es verosímil (sofística), el método se corrige por las *Refutaciones*. Hasta aquí, los

procedimientos racionales, las proposiciones o juicios en modo indicativo. Si la proposición corresponde a los otros modos del verbo e implica deseo, condición o mandato, pasamos del absoluto lógico a lo contingente pasional. La demostración se muda en persuasión y elocuencia. El orador es al auditorio lo que es el dialéctico a la escuela, y la retórica es el parangón de la dialéctica. Así se explica que, en el coro del pensamiento, la dialéctica haga veces de estrofa; la retórica, de antistrofa—como expresamente lo dice Aristóteles al comienzo de su tratado—; y acaso la poética venga a ser el épodo, según es legítimo suponerlo (Ménendez y Pelayo). Tras la *Retórica*, pues, viene la *Poética:* la poesía instruye deleitando o, más aristotélicamente, depura ejercitando la expresión de las acciones humanas. Y aquí se cierra el examen de las facultades racionales y de las creadoras. Por último, se estudia al hombre moral, en sí, en la familia en el Estado: *Etica, Económica* y *Política*.

331.—Dentro de este sistema, explicado en la *Metafísica* y en la *Etica*, se sitúa y debe interpretarse la crítica contenida en la *Retórica* y en la *Poética*. Junto a estas obras, los *Problemas* o *Dudas homéricas* hacen veces de curiosidades, dominadas por el afán de examinar los datos de la pesia a la luz de la ciencia, cuando no de conceder a Homero el valor de enigma.

332.—La obra puramente exotérica (§ 327, *n.*), de que sólo quedan pobres fragmentos, se publicó en vida del filósofo. La obra esotérica, también incompleta, y en que se funda nuestro actual conocimiento de aquella doctrina, sólo fué publicada en el siglo I A. C. A su muerte, Aristóteles la dejó, con todos sus libros y papeles, a su discípulo Teofrasto, como le había entregado desde antes la dirección del Liceo. Otro liceano, Edudemo de Rodas, escribía poco después a Teofrasto pidiéndole un fragmento de la *Física* que faltaba en su ejemplar, lo que nos da idea del servicio de librería que el

Liceo prestaba a sus hijos dispersos. Teofrasto, a su vez legó a su discípulo Neleo todo el acervo aristotélico, y Neleo lo transportó a su casa de Esquepsis, en la Tróada. Esta región pasó a depender de los Atálidas, que por 230 A. C., comenzaron la biblioteca de Pérgamo para competir con la de Alejandría, y no sabemos si habrán dispuesto parcialmente del fondo aristotélico. La historia es confusa. Ateneo pretende que todo el material en poder de Neleo fué adquirido para Alejandría, donde se custodiaban no menos de mil manuscritos aristotélicos. Lo cierto es que los herederos de Neleo escondieron en su bodega los manuscritos que aún poseían, y allí quedaron arrinconados por siglo y medio. Los desenterró, por el año 100 A. C., Apelicón de Teos, para devolverlos a Atenas. Pocos lustros después, sobreviene la captura de Atenas, y los manuscritos emigran a Roma en calidad de botín, donde logran ya consultarlos humanistas como Tyranión y Andrónico. Comienza entonces la obra temerosa de las restauraciones. Este cuento árabe sobre la emigración de los manuscritos es narrado al mundo por Estrabón, discípulo de Tyranión, y tiene, a los ojos de la posteridad estudiosa, un prestigio que nunca podrán apreciar los que no nacieron para ello (§ 322 y 490).

3.—*Materia y principios de la crítica aristotélica*

333.—El conocimiento de la crítica aristotélica supone: 1º El estudio del cuerpo principal de la doctrina, en la *Retórica* y la *Poética*. A ello se aplicará preferentemente nuestro examen. 2º La referencia a aquellos principios filosóficos que sirven de fundamento a la crítica, y que resultan de otras obras aristotélicas de diversa índole. 3º La referencia a algunos temas complementarios que aparecen en las *Dudas homéricas* y en otros escritos que van del primero al segundo período de

la labor aristotélica. 4º La referencia a la masa literaria que el filósofo tuvo a la vista y sobre la cual edificó su doctrina. A cada uno de estos aspectos concederemos la atención indispensable dentro de las proporciones del presente ensayo y según el caso se presente. Pero antes haremos algunas consideraciones generales.

334.—Comencemos por evocar el campo histórico que abarca Aristóteles. En este orden su contribución es inmensa. Desde luego, puede decirse que sus primeras obras fijan la cronología griega. "¿Quién más curioso que el Estagirita—dice Menéndez y Pelayo—de la historia literaria anterior a su tiempo? El hizo una colección de los primitivos tratados de retórica; juntó y comentó los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica helena; puso en orden las Didascalias o actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros sobre las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas y fundando severamente el orden cronológico; precedió a los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Ilíada* y en la resolución de los problemas homéricos, y extendió sus comentarios a las obras de Hesíodo, Arquíloco, Querilo y Eurípides. En suma, ningún otro de los griegos hizo más por la ciencia crítica…"

335.—Las anteriores palabras describen el aspecto positivo, y disimulan amorosamente algunos aspectos negativos. Para mejor apreciarlo, consideremos el conjunto de la literatura en que opera Aristóteles. Tiene ante sí la épica y la didáctica, de que hoy sólo conocemos a Homero y a Hesíodo 5 la tragedia, también en mucha parte perdida, aunque conservamos lo fundamental con Esquilo, Sófocles y Eurípides; la comedia antigua, hoy representada por Aristófanes y por un conjunto

de fragmentos; la lírica, en que nos lleva la mayor ventaja, aunque es por desgracia el campo que menos exploró. En la pastoral, el epigrama y otros tipos de poesía mixta, se conoce hoy más de lo que conoció Aristóteles. En cuanto a la prosa, dispone de Platón, los historiadores, los oradores y gramáticos. No da noticia de la comedia ulterior 3 no vio nacer la novela; no advirtió la vaga floración de aquéllas llamadas fábulas milesias. Si en asunto de ciencia y de historia política se asomó al saber extranjero, en la literatura se confina dentro de su lengua. Ignora la Persia y la India, y esto explica, amén de que su espíritu sistemático lo explique en gran parte, su violenta asimilación de la epopeya y la tragedia (§ 34 y 404).

336.—Prescindiendo por ahora de la doctrina, y a reserva de dar su lugar a cada concepto, un rápido examen revela los gustos del crítico y los autores que le eran más familiares. A falta de indicación especial, nos referiremos a la *Poética*.

1º—*Epica*. Homero es el épico más citado, primer poeta de quien tiene noticia, aunque no duda que haya habido muchos anteriores. Tampoco duda de su identidad personal. No lo considera primitivo, lo que hace honor a su sentido crítico, sino como poeta culto dueño de todos los secretos de su arte y, en conjunto, nunca igualado. Aunque en dos ocasiones da ejemplos de Querilo, prefiere como más claros los símiles de Homero (*Ret.*) Su biografía de éste, salvo que el fragmento sea apócrifo, resulta completamente mítica (*Sobre los poetas*). Discute puntos homéricos en forma que anuncia ya la técnica delgada y quebradiza de los alejandrinos, y a veces, con sencillo criterio. Por ejemplo: la *Ilíada* habla de las cien ciudades cretenses, y la *Odisea* sólo de noventa. Se explica, primero, porque la mención aparece en boca de personajes distintos; segundo, porque el cien es número redondo,

equivalente poético de noventa (*Dudas*). Recuerda a Hesíodo sin nombrarlo (*Ret.*) Más adelante veremos porqué prefiere las normas homéricas a la épica posterior (§ 408).

2º—*Lírica*. Siguiendo a Herodoto, atribuye a Arión la invención del ditirambo y los coros cíclicos (*Sobre los poetas*). Cita varias veces a Simónides, y especialmente señala los epítetos con que logra ennoblecer el triunfo de Anaxilas de Regio en las carreras de mulos, asunto en sí mismo innoble: una de sus pocas observaciones puramente literarias sobre la lírica (*Ret.*) (§39 y 369). Ejemplifica algunos "lugares" con Estesícoro, Alceo, Safo, Píndaro. Menciona a Arquíloco (*Polít.* y *Ret.*); la *Eunomia* o Buen Gobierno de Tirteo (*Polít.*) a Solón, ya sobre nociones políticas (*Constit.*), ya en la admonición a Critias (*Ret.*); a Demódoco, sobre el carácter de los milesios (*Etica*); 5 a Focílides, sobre las ventajas de la clase media, que le seduce como todos los términos medios (*Polít.*); y los dichos de Teognis, también recordados por Jenofonte (*Proverbios*). En general, sus citas líricas tienen un objeto no literario.

3º—*Tragedia*. Se acuerda poco de Esquilo, y mucho más de Sófocles, su predilecto, y de Eurípides. Cita a Esquilo sobre la introducción del "deuterogonista" o segundo personaje trágico, y sobre la reducción del papel de los coros. Lo encomia por haber escogido, en la historia de Niobe, el episodio que podía caber en una tragedia. Hace notar que Eurípides, en el *Filoctetes*, y adopta y corrige un verso de Esquilo, sustituyendo una expresión vulgar por otra más adecuada. Prefiere los coros orgánicos de Sófocles a los inorgánicos de Eurípides, y a los "intermedios líricos" de Agatón. Recuerda que Sófocles declaraba pintar a los hombres como deben ser o desean ser, mientras Eurípides los pintaba como ellos son (§ 185). De Sófocles, admira

especialmente el *Edipo Rey*, que cita varias veces y siempre parece estar recordando. Nos hace saber que Sófocles introdujo el "tritagonista" o tercer personaje trágico, y también la pintura escénica. Declara a Eurípides "el más trágico de los poetas" por sus desenlaces dolorosos, precisamente lo que le objetaba la opinión general. Alaba la sencillez de su estilo (*Ret*..); recomienda el ejemplo de la *Medea*, la *Ifigenia Táuride* y el *Orestes*, por haber escogido un solo fragmento armónico y adecuado a la extensión del drama, dentro de los muchos episodios de las respectivas tradiciones. Pero censura a Eurípides: *a*) por sus coros incoherentes, como ya dijimos; *b*) por la inconsistencia de su heroína en la *Ifigenia en Aulis*, en lo que redondamente se equivoca; *c*) por la crueldad de su Medea y su Alcmeón (*Etica*), que le parece innecesaria e ineficaz; *d*) por el desenlace mecánico de este mismo drama; *e*) por la inverosímil conducta de Egeo; *f*) por la inmotivada perversidad del Menelao, en *Orestes; g*) porque la Melanipa es demasiado sabia para mujer; *h*) porque la declaración de Orestes en Tauros sobre su propia identidad le resulta torpe, etc. Es aficionado a discutir minucias de Eurípides (*Poetas*). En Agatón, además de la censura a los coros, tacha el haber querido meter toda una tradición épica en un drama; y cita su *Anteo* como único ejemplo de una tragedia de pura invención. Menciona también a Corcino, a Queremón y a Teodecto. Al trazar las influencias épicas en la tragedia, asienta erradamente que la *Ilíada* y la *Odisea* habrán proporcionado, a lo sumo, materia para una o dos obras. Esquilo, que confesaba su inspiración homérica, aprovechó aquellos poemas homéricos por lo menos en seis tragedias y un drama satírico; Sófocles, en tres; Eurípides, seguramente en su drama satírico de *Los Cíclopes;* además, el *Reso* deriva de la *Ilíada*. Y durante los siglos v y iv, los trágicos menores están

llenos de Homero. En todo caso, es cierto que hay más tragedias derivadas de las epopeyas no homéricas: *Cypria, Aethiopis, Pequeña Ilíada, Iliupersis, Nostoi, Telegonía*. Lo atribuye a la misma falta de unidad de estas obras, que admiten mejor la fragmentación para la corta acción dramática (§ 408). El valor de estas observaciones aparecerá más de relieve al examinar la estructura de la tragedia, pieza maestra de la crítica aristotélica.

4º *Comedia*. Cita a Epicarmo y al otro Platón. Apenas menciona a Aristófanes, que encuentra bufonesco; se ve que prefiere, por todo, la Comedia Nueva (*Etica*). Hemos perdido el estudio sobre la comedia que parecía completar el actual texto de la *Poética*.

5º. *Oratoria*. Ya sabemos que se complace en ejemplificar con Isócrates (§ 305); y vemos también que cita a Ifícrates, Leptines, Cefisodoto, Pitolao, Merocles, Polieucto (*Ret.*) Su reserva para Demóstenes será examinada más adelante (§ 363).

6º *Filosofía*. Niega la existencia de Orfeo, y juzga a Empédocles como filósofo y como poeta (*Poetas*). Aparte de su ascendencia directa—Sócrates, Platón—, busca ejemplos en Jenófanes, Erapédocles, Protágoras, Aristipo, Eutidemo, Polícrates (*Ret.*) Nos da a conocer, en Alexámenes de Teos, un precursor del diálogo socrático-platónico (*Poetas*).

337.—Los principios generales presupuestos por la teoría literaria a veces la dominan del todo, a veces explican algunos puntos particulares. Aunque se procurará recordarlos en su oportunidad, podemos enumerar desde ahora los principales:

1º Las ideas y las entelequias (§ 325). Las ideas no están fuera o encima del mundo perceptible, sino implícitas en éste. Son fuerzas íntimas que desarrollan en él su función teleológica, para realizarse plenamente en la entelequia. El

advenir es evolución, aunque no siempre en el sentido moderno; y esta investigación señala el camino de la ciencia. En la escala de los seres vivos, después de la planta y del bruto aparece el hombre, dotado ya de alma racional, y su aparición representa la plenitud de los tiempos. Tal vez Aristóteles considera su propio sistema como la entelequia o plena realización de la filosofía. Santo Tomás parte de un grado inferior, la piedra, y llega a un grado superior, el ángel. Tal es el problema de la posición del hombre en el cosmos, problema planteado en el monólogo de Segismundo, y al cual Max Scheler y otros contemporáneos han vuelto con renovado interés.

2º El paso de la potencia al acto como perfeccionamiento de la realidad o proceso de la entelequia.

3º La sinonimia o coordinación de la realidad (§ 388).

4º La concepción intelectualista de la naturaleza humana. El hombre se inclina instintivamente al conocimiento. El conocimiento es en sí un deleite. En este deleite del conocer se funda hasta el gozo estético.

5º La natural elección del bien: "El que conoce el bien mayor no necesita deliberación" (*Física*).

6º La adición de bienes: por pequeño que sea el sumando del bien, la suma produce un bien mayor (*Tópicos*, aplicable a la *Retórica*).

7º Lo bello matemático: orden, proporción y simetría (*Metafísica*).

8º Lo bueno, como acción, es mudable; lo bello, especie permanente (*Metafísica*).

9º Las teorías sobre el placer, la amistad, el amor (*Etica*, libs. VII-X) son complementarias de la estética y la retórica.

10º La fantasía: ya se la considera como "sensación

atenuada" (*Retórica*), ya como "aquel movimiento que resulta de la facultad sensitiva", o "aquel proceso que graba e imprime en la mente la imagen sensorial" (*De Anima*). Ya dijimos que no encuentra palabra para la facultad creadora (§ 327, 382, 394, 462 y 483). Para llegar a este concepto de la imaginación artística, inventitva, hay que esperar a Filóstrato, cinco siglos más tarde.

11º La función educativa y la función catártica de la música (lírica comprendida) y la pintura, artes ambas desinteresadas que educan en el bien y en la belleza, purificando los afectos que imitan (§ 447 y *ss.*) Proscripción, por ser contrarios a la ética, de la música de flauta, los instrumentos de cuerda que exigen excesiva habilidad manual (péctides, barbitones, heptágonos, trígonos, sambucos); desprecio para los músicos "mercenarios y degradados" que compiten en los certámenes (*Política*). Semejanza con la doctrina platónica (§ 265 y 276).

12º El justo medio: la virtud situada entre dos vicios.

13º Observaciones dispersas en los *Porqués: a*) El temperamento melancólico de los grandes hombres*; b*) el agrado de la narración unida y el desagrado de los relatos inconexos, que prepara la comparación de la poesía con la historia (§ 472 y *ss.*); *c*) que no deleitan los relatos de hechos demasiado distantes o demasiado nuevos, o "justo medio" cronológico; *d*) que el filósofo se considera superior al orador, choque de la ciencia y el humanismo (§ 307); *e*) que el canto acompañado de flauta es más placentero que el acompañado de lira, y el acompañado de una sola flauta o una sola lira, más que el acompañado de varias; *f)* que las sensaciones del oído adquieren significación moral más naturalmente que las de los otros sentidos, repetido en la *Política; g*) que todos los hombres ceden a los halagos de ritmo, canto y música, y más cuando se trata de aires ya conocidos, etc.

338.—El procedimiento de ataque es igual para todo objeto de estudio, sea un pez, un órgano humano, una constitución política, un acto, un poema. Podemos ilustrar este procedimiento con una comparación modesta: recuérdese aquel juego de sociedad que consiste en adivinar objetos mediante las preguntas: "¿Cómo es?—¿De qué es?—¿Para qué sirve?" Aristóteles se pregunta siempre: "¿Qué es esto?—¿Por qué es así?—¿En qué difiere de lo que no es?" Busca la relación de cada cosa con las demás. Divide la noción de la cosa en partes componentes: materia, forma, agente productor, destino o fin que la cosa satisface. "¿De qué está hecha la cosa?—¿Porqué presenta tal estructura?—¿Cómo llegó a ser lo que es?—¿Qué necesidad cumple?" Las preguntas se encadenan en conceptos de ser, evolución, organismo y función. Y con estas armas, el biólogo se atreve con la política, la moral y el juicio literario. Inductivamente, comienza por acumular un enorme número de casos; luego, proyectaja teoría. El propósito puede ser puramente especulativo, mezclado de algunas intenciones prácticas, o puramente práctico. En la ciencia antigua, poco dada a las aplicaciones mecánicas, el propósito práctico apenas se advierte. Es más aparente en asuntos de moral y política. Es evidente ya en cursos de enseñanza, como la *Retórica* y la *Poética*.

4.—*La "Retórica"*

339.—Aunque es posterior a la *Poética*, comenzaremos por la *Retórica*, por lo mismo que nos lleva a cada instante fuera del terreno literario y sólo nos interesa para completar la visión de conjunto. La *Retórica*, antistrofa de la dialéctica, es una mezcla de nociones estéticas, literarias, lógicas, psicológicas y éticas. Consta de tres libros. La mayor parte de

la obra—los dos primeros libros—corresponde al argumento: definiciones y métodos de la persuasión, análisis de las pasiones y provocaciones emotivas. La parte menor, el libro III, corresponde a la forma: los conceptos literarios de estilo y composición. Y todavía a propósito de la forma, se nos remite a partes perdidas de la *Poética*. Estudiaremos: 1º el carácter de la obra y el concepto de la retórica; 2º la teoría y la técnica de la persuasión, y 3º la forma, en su doble aspecto de estilo y composición (§ 346).

340.—"La *Retórica* es un imperecedero monumento, y tiene un sello de unidad y grandeza que no alcanzan los mutilados restos de la *Poética*, aunque éstos contengan quizá ideas más hondas y fecundas" (Menéndez y Pelayo). Después de Aristóteles, la crítica se vuelve retórica. Todavía las Instituciones de Quintiliano se limitan a reproducir los preceptos aristotélicos. Pero este tratado parece en la actualidad menos vivo que la *Poética*, porque hoy entregamos a los dones naturales lo que entonces se pretendía conducir por cánones y reglas.

341.—Se asegura que Aristóteles redactó la *Retórica* para contestar el tratamiento deficiente y poco filosófico que Isócrates había aplicado en el caso. Los "tecnólogos" de quienes habla con menosprecio—los Corax, Calipo, Pánfilo, Teodoro—extremaban el amor de su oficio hasta declarar que no había en el mundo más técnica que el arte retórico. ¡Cómo si toda creación no necesitara de una técnica! Aristóteles vuelve la espalda desdeñosamente a sus predecesores, incapaces de organizar los miembros dispersos de su empirismo, ni de abarcar en sus compilaciones la totalidad de las especies retóricas, y suelta respetuosamente la mano de su maestro. Éste quería reducir la retórica a la moral. Sin abandonar el fin moral, el discípulo quiere entender la

retórica dentro de su propia naturaleza, y averiguar hasta dónde es apta para demostrar las tesis contrarias, antes de emplearla como un instrumento en bien de la sociedad humana. No confundamos: la retórica es ciencia relativa, la ética, absoluta. El mejor uso de la retórica es la justicia, pero la retórica no es por sí misma la justicia. ¿Cómo podría la retórica defender el bien sin refutar el mal? Y cómo refutarlo sin atreverse antes a conocerlo? Se impone una suspensión provisional de la náusea, como la del médico que saja el tumor. Las guardias y las estocadas se enseñan conforme a las leyes de la esgrima, no del honor. Para después rectificar el abuso de las armas, Aristóteles está satisfecho de sus otras doctrinas. Por lo demás, lanza de cuando en cuando un guiño tranquilizador al *Gorgias* y al *Fedro*.

342.—Para servir al fin político, resultaría estéril querer valerse sólo de verdades universales, sin contar con las verdades a medias de la opinión. Hay que saber, y es de buena guerra, movilizar todas las fuerzas disponibles. Más aún: es necesario partir de las opiniones—no de las esencias—para reducir a los que viven de las opiniones. La opinión tiene que ser la premisa del razonamiento retórico. Lo simplemente verosímil, condenado en el *Fedro*, tiene pues que ser el heraldo de las certezas filosóficas. Descubierto ya el silogismo, como pesada catapulta de la conclusión necesaria, se ve la necesidad de montar al lado, para la retórica, otra máquina de más ágil maniobra, que no se cargue con el raro proyectil de los universales, sino con las piedras de la misma calle: opinión, indicio y ejemplo. Tal es el entimema.

343.—Ya sabemos que el término "retórica" había alcanzado grande amplitud, y lo mismo se aplicaba a la cultura liberal (Isocrates) que a la discusión de los negocios públicos, a la oratoria forense, al discurso literario o patriótico, al arte de la recitación. A la retórica corresponde el

descubrimiento de la prosa cómo género literario aparte del habla común (pues no es verdad que Monsieur Jourdain hablara en prosa); pero pronto esta disciplina se ve embarcada en las preocupaciones políticas y jurídicas, a consecuencia de los trastornos sociales que desposeían a la antigua aristocracia en bien de las democracias nacientes, lo mismo en Sicilia que en Atenas (§ 27, 81, 83). El saber construir un buen discurso era un asunto de capital importancia para la vida civil, por muy escasamente que en ella se participara. El arte suasoria venía a ser la acción eminente del individuo ante el Estado. De aquí la utilidad de conocer los argumentos, las pruebas, el estilo y la composición. Si la *Poética* considera las obras en que predomina el placer estético, en las obras a que se consagra la *Retórica* se trata de literatura aplicada, de literatura al servicio de una causa y sujeta a un sentido de utilidad. Muchas veces, ni siquiera se trata ya de literatura, sino de una facultad humana general, indispensable a la convivencia política, que conviene someter a estudio y a ejercicio: la facultad de defender y probar nuestras opiniones (§ 27, 81, 83, 305, 306 y 311). Pero como nunca se distingue muy claramente entre el arte de hablar, y el arte de escribir, resulta que la *Retórica* no se limita a la mera oratoria, sino que sus observaciones afectan algunas veces a toda la literatura, en prosa y aun en verso.

344.—Si el puritano de la *República* y las *Leyes* quiere cercenar la emoción, a Aristóteles—naturalista—ni siquiera se le ocurre poner en duda el derecho a la emoción, como no se le ocurriría pedir a una especie animal o al fruto de un árbol que legitimen su existencia. Ahí está la emoción: contemos con ella y orientémosla en servicio del hombre. La *Retórica*, la *Poética*, la *Política*, la *Ética* están de acuerdo. La persuasión debe poner en juego los recursos emotivos. Eso sí: sólo por

medios propios, mediante ideas y palabras. Se descarta toda agencia baja o viciosa: las tretas para provocar la compasión presentando viudas llorosas o huérfanos hambrientos. El arte es todo de mente y de discurso; le son ajenas las exhibiciones dramáticas. El error de los que han aceptado semejantes teatralidades proviene de que tenían siempre delante el alegato jurídico, y no la discusión política, que es el género retórico por excelencia.

345.—La utilidad de la retórica se demuestra así: 1º Lo verdadero convence más que lo falso. El que afirma lo verdadero sólo puede ser derrotado por falta de técnica. 2º No todos los hombres están a la altura de la ciencia; y la persuasión se dirige a todos los hombres, concepto democrático de cuya necesidad brotó la sofística. La retórica cumple para las mayorías humanas una doble misión: a) misión ascendente, trayéndolas hasta la ciencia a través de las veredas vulgares que recorren; b) misión descendente, llevando hasta ellas las verdades que parecían inaccesibles. 3º Si es infamante no saber defenderse con el cuerpo, más lo es no saber defenderse con el lenguaje, expresión del alma, de lo más característicamente humano que hay en el hombre. Se explica así el parangón entre la dialéctica y la retórica: 1º Ambas enseñan a reducir al adversario. No es indiferente persuadir el bien o el mal, pero el bien debe adiestrarse en parar y contestar los ataques del mal. 2º Ambas trabajan en asuntos de sentido humano general, que no exigen conocimientos especiales, y pueden aplicarse a todas las cosas. 3º Ambas distinguen entre la persuasión real y la aparente. Pero mientras la dialéctica llama erístico al que usa de la persuasión aparente, la retórica no tiene nombre para el orador o el abogado falaz. 4º Con fundamento en el *Fedro*, se declara que la retórica toma su forma a la dialéctica y su

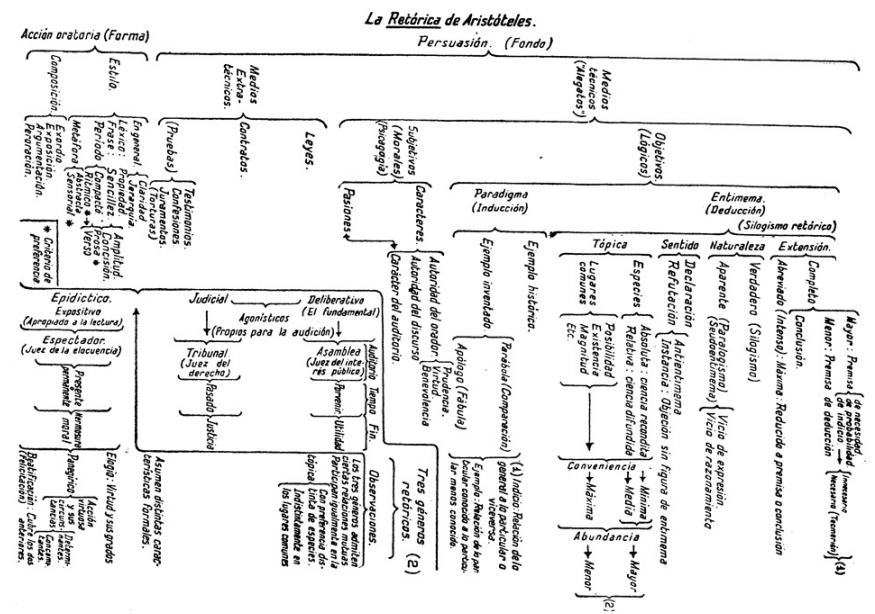
materia a la política (§ 267).

346.—De los tres géneros que luego se definirán—el epidíctico, el judicial y el deliberativo—este último es el más necesario y el que tiende a más altos fines. De él, pues, derivan los principios del arte. Ofrece este arte dos aspectos: uno semántico, otro formal. El semántico se refiere a la persuasión, aplicada a la probabilidad. Tiene, a su vez, dos fases: la primera, encaminada a descubrir especulativamente lo que hay de persuasivo en los asuntos propuestos, la teoría de la persuasión; la segunda, la técnica o métodos de la persuasión. El aspecto formal se refiere a la acción oratoria, que el griego llama "elocución", y que tiene a su vez dos fases: el estilo y la composición. Para la doctrina crítica, el aspecto semántico sólo nos interesa por sus ocasionales acarreos de atractivo estético; el aspecto formal, en cuanto a estilo, nos corresponde de pleno derecho; y en cuanto a composición, el tratado nos da unas ligeras nociones y pronto se desliza otra vez hacia la función persuasiva. ¡Ojalá los tres libros de que consta el tratado correspond dieran sucesivamente a la teoría, a la técnica y a la elocución! (§ 339). Pero la *Retórica* es un libro desordenado. Y véase porqué: Aristóteles es sistemático en la concepción, pero problemático en la exposición. Su coherencia está mucho más en su cabeza que en las páginas que escribió. En el interior de su mente, ha construido su representación del universo partiendo de lo particular a lo general. Al expresarse, procede a la inversa, pero sólo hasta cierto punto. Da algunas nociones generales, casi nunca completas; y después va examinando problema tras problema, y en cada caso particular rédibuja y retoca un poco aquellas primeras nociones. En la serie de los problemas, hay hiatos y paréntesis que constantemente nos confunden. Y en análisis de cada problema, divide el fenómeno en partes, las enumera, y luego las examina en orden inverso a la enumeración,

procedimiento de “quiasma” a que era muy aficionado. Para exponer a Aristóteles hay que refundirlo.

347.—Explicados el carácter de la obra y el concepto de la retórica, pasamos a la teoría y la técnica de la persuasión. Nos referimos a la tabla anexa a modo de guía sumaria. En esta tabla se ha procurado destacar el nervio de la obra, prescindiendo de muchas consideraciones que corresponden a la dialéctica y sólo de modo reflejo reaparecen en la retórica, y respetando, hasta donde era indispensable, “el delirio de la clasificación” que Gomperz señala en Aristóteles. La persuasión se obtiene por dos medios a los que se da el nombre de “pruebas”. Esta palabra hace pensar en lo que hoy llamamos “pruebas” en lenguaje jurídico. Para evitar confusiones, preferimos llamarles medios. Los dos medios suasorios son: 1º los técnicos; 2º los extratécnicos. Los extratécnicos sí que abarcan lo que hoy llamamos “pruebas”, pero algo más: testimonios, juramentos y confesiones, sin excluír las arrancadas por la tortura, que Aristóteles recomienda precisamente por la coacción del temor que las acompaña; y, junto a esto, las bases de textos legales y contratos. Los medios extratécnicos se refieren siempre al pasado, a sucesos ya acontecidos y conocidos, cuyas circunstancias simplemente importa establecer. A este propósito ocurren dos observaciones: 1º la serie temporal, pasado, presente y futuro, tiene, en los análisis de Aristóteles, una enorme significación; y 2º el puesto secundario que asigna a los medios extratécnicos, no por desdeñarlos, sino por considerar que la retórica desborda con mucho el suceso práctico, revela desde luego la novedad de su concepción. Al final del libro I hay un apéndice sobre estos medios, que puede completarse con el capítulo del libro III sobre las preguntas e interrogatorios, en que se cuenta cómo Pericles confundió a Lampón a propósito de los misterios de Deméter,

y cómo Sócrates confundió a Melito sobre la pretendida acusación de impiedad. Pero los medios extratécnicos no interesan a nuestro estudio. Los medios técnicos son los verdaderos medios retóricos: el orador tiene que sacarlos de su razón y exponerlos mediante su palabra. Corresponden, más o menos, a lo que hoy llamamos "alegatos".



348.—Los medios técnicos son: 1º objetivos: intelectuales, lógicos; y 2º subjetivos, morales. Discernibles en el concepto, se mezclan en la práctica. Por eso, al tratar de la acción oratoria, en el libro III, reaparecen a propósito de la adecuación u oportunidad, o de la tercera parte de la composición o argumento, de la cuarta parte o peroración, etc., algo en desorden y aunque nada tengan de común con el puro estudio de la forma (§ 360). Los medios objetivos se llaman demostraciones y asumen dos formas: i9 Los entimemas, figuras de la deducción retórica, que son los instrumentos por excelencia y constituyen el "cuerpo de la persuasión". 2º Los paradigmas o ejemplos, figuras de la

inducción retórica, que ocupan en Aristóteles lugar secundario, aunque preocupan mucho a sus predecesores. La primacía del etimema trastorna el cuadro tradicional de la retórica. No sólo revela una afición especial al nuevo método silogístico de razonar—aplicado con fortuna a la ciencia en las *Segundas Analíticas*, y a la dialéctica en los *Tópicos* y las *Refutaciones*—sino que revela también la predilección por los universales. Él entimema viene a ser el silogismo retórico, un silogismo elástico por la forma y el fondo. Véase, en cuanto a la forma, la diferencia entre el silogismo: "Todos los hombres son mortales—Sócrates es hombre—Luego es mortal", y el entimema: "Sócrates, como todo humano, algún día tenía que morir". Véase, en cuanto a la forma, la diferencia entre el silogismo, fundado en necesidad, y este entimema, sólo probable: "Siendo Sócrates tan sabio, es creíble que haya sido bueno". Las proposiciones del silogismo se fundan en necesidad. Las del entimema también pueden ser necesarias, y entonces las alóre la dialéctica; pero las más veces sólo son probables, verosímiles, frecuentes, deseables, y éste es el campo exclusivo de la retórica.

349.—El entimema puede examinarse según cuatro conceptos, que Aristóteles trata sin puntualizarlos: 1º extensión; 2º naturaleza, 3º sentido, y 4º tópica. Por su extensión, el entimema puede ser extenso o abreviado. Si extenso, tiene tres partes teóricas: la premisa que corresponde a la mayor del silogismo; la menor, bisagra de la deducción; y la conclusión, *Quod erat demonstrandum*. Si abreviado, puede reducirse a una mayor, o a una conclusión, y desaparecen la bisagra y una de las alas. Entonces resulta una máxima, que es una de las maneras de la proposición general (pues hay otras, como las proposiciones matemáticas, que no son máximas). La máxima representa un máximo en la expresión ética: queja, indignación, exageración, preferencia absoluta. De

modo que su estudio se relaciona con los medios subjetivos de persuasión y con las formas del discurso. Se examina la máxima que precede o sigue al epílogo que la ilustra (lib. III). Pero la abreviación puede aún reducir el entimema a un simple indicio, el cual a su vez puede significar una situación innecesaria o indiferente, de probabilidad retórica, o una situación necesaria, como el "tecmerión" dieléctico de las *Primeras Analíticas* (§ 357). La abreviación se explica porque la retórica no debe perder el tiempo en lo obvio y admitido, y es mejor que sus argumentos sean cortos y suficientes, como destinados a un público indocto. El orador culto, habituado a seguir paso a paso los procesos mentales, tiende a tomar de muy lejos el argumento y a desarrollarlo en todos sus grados, lo que es fatigoso y más propio de la ciencia. El inculto prescinde instintivamente de perspectivas lejanas y de intermedios obvios, y tiende a la máxima: luego resulta más eficaz para las masas, sin contar con que usa un lenguaje más accesible (§ 178 y 352).

350.—Por su naturaleza, hay entimemas verdaderos, reales, que corresponden al silogismo correcto; y los hay aparentes o falsos, que en dialéctica se llamarán paralogismos. Este seudoentime-ma es una manera de erística retórica. Su análisis debe completarse con el tratado de las *Refutaciones sofísticas*. Resulta de un vicio en la expresión o en el razonamiento, y se enumeran hasta nueve casos, cuyo detalle no interesa aquí.

351.—Por el sentido, hay entimemas que afirman o declaran, y hay entimemas de refutación. El entimema, verdadero o falso, se destruye o contesta con la refutación. Esta puede asumir la forma completa de un antientimema, o la forma abreviada de una instancia u objeción, que ya no es figura del entimema. Hay cuatro clases de refutación y cuatro tipos de instancia. El análisis de la declaración y la refutación

lleva a considerar hasta veintiocho tipos de entimema, número mayor que el examinado en los *Tópicos*, sea por exigirlo así el asunto de la retórica, sea porque al escribirse los *Tópicos* aún no cuajaba la teoría del silogismo, la cual está siempre sobreentendida en el tratado de *Retórica*. Los dos sentidos del entimema son examinados de nuevo en el lib. III, a propósito del argumento (composición).

352.—Veamos lo que significa la tópica del entimema. Tópico quiere decir lugar. Hay que explicar la denominación. Los retóricos latinos llamaron lugares a lo que hoy técnicamente llamamos temas: el tema de la bandera en un poema patriótico, el tema de los adioses en un poema de amor, el tema del pañuelo en *Otelo*, etc. Y hoy solemos llamar lugares comunes a los asuntos muy manoseados y vulgares. Los tópicos de la *Retórica* se refieren a la región o lugar del conocimiento en que se va a buscar el motivo en cuestión. Se dividen en especies o lugares específicos, y lugares comunes. Las especies son proposiciones que derivan de ciencias determinadas, especiales. Su misma naturaleza hace que correspondan en diversa proporción a cada uno de los tres géneros retóricos de que luego hablaremos. A tal punto que Aristóteles, forzando la realidad, quiere arrancar de las especies los dichos tres géneros. No lo hacemos así en nuestra tabla analítica, por las confusiones a que esta violencia conduce. Los lugares comunes, en cambio, lo son en un doble sentido: tanto por pertenecer al conocimiento común o general de todos los hombres, aunque no sean doctos en ciencia alguna, como porque son efectivamente comunes y de uso indiferente en los tres géneros retóricos. Las especies han de usarse con suma prudencia, por la impreparación de los auditorios que, reclutados al azar, sólo tienen un nivel medio, como todas las multitudes en el sentido corriente y aun el escolástico del término. Los lugares comunes son de uso

menos peligroso: las nociones de lo grande y lo pequeño, lo más y lo menos, lo directo y lo inverso, etc. están al alcance de todos. Por desgracia, dice Aristóteles, los lugares comunes abundan menos que las especies: se reducen a unas cuantas proposiciones obvias, en tanto que las especies son numerosísimas. Considérese la diferencia cuantitativa de nociones entre el lugar común que simplemente declare: "tenemos más cartuchos que el enemigo", y los lugares específicos que expliquen, conforme a química, física y balística: "Nuestros cartuchos son mejores que los del enemigo". De aquí que, si se han de usar especies en el discurso, convenga, por decirlo así, usar las menos especiales, las de conocimientos más difundidos: de política, de ética. De aquí otra superioridad automática del orador inculto so bre el culto, pues éste cae en las tentaciones de lo recóndito, que aquél ni siquiera sospecha (§ 349). Los guerreros se dejaban per suadir por Odiseo—como dice Sócrates—porque lo entendían plenamente (§ 178). La idea de lo justo y lo injusto, de lo grato y lo ingrato, prenden más fácilmente en los auditorios generales que un teorema de geometría. Si el químico de la novela de Huxley quisiera fundar un programa de gobierno en la necesidad de atender desde ahora a la pérdida gradual del fósforo, materia indispensable a la vida terrestre que puede faltar dentro de varios milenios, nadie lo escucharía.

353.—Véase ahora cómo la específica conduce a los tres géneros retóricos, por el distinto servicio o fin que cada género cumple. Imaginemos al orador ante su auditorio. El auditorio puede ser: 1º de simples espectadores; 2º de jueces del pasado; 3º de jueces del porvenir. Recorriendo al revés la escala, por "quiasma", tenemos que el orador será: 1º consejero de lo conveniente o lo inconveniente para el porvenir; 2º abogado de lo legal o lo ilegal ya acontecido; 3º

demostrador de lo noble o lo vil considerados como presentes o permanentes. De aquí el género deliberativo, el judicial y el epidíctico. Por el auditorio, los géneros miran a la asamblea pública, al tribunal o al espectador. Por el tiempo, al porvenir, al pasado o al presente. Por la finalidad, a lo útil, a lo justo o a lo hermoso moral. El auditorio es siempre un juez: en la deliberativa, de la oportunidad; en la judiciaria, de la veracidad; en la epidíctica, de la elocuencia. Los dos primeros géneros son agonísticos o de combate, y así Cleón, en Tucídides, reprocha a los atenienses el considerarse espectadores cuando les importa ser "agonotetas". El tercer género es más bien expositivo. La deliberación es el género más importante po su amplitud y trascendencia, y el más difícil por la magnitud de los problemas que arriesga y por referirlos al porvenir. En ella se apuesta sobre la felicidad de un pueblo. Entre los tres géneros caben relaciones y contaminaciones. El debate político admite circunstancias jurídicas; el jurídico, puede asumir consecuencias políticas; lá oratoria epidíctica puede pasar del mero encomio o censura al consejo deliberativo, etc. Se ha visto a Isócrates acusar a Cares en un discurso deliberativo sobre la paz; y en el *Panegírico*, acriminar a los lacedemonios. Obsérvese que el político puede reconocer injusto lo que considera ventajoso; el abogado, lamentable lo que reconoce legal; el epidíctico, funesto para la persona lo que es loable en su conducta.

354.—Sea, en primer lugar, el género deliberativo. Tiene un fin ético y un fin político. El fin ético es la felicidad, concepto que se analiza hasta donde a la retórica interesa, y sin necesidad de vaciar aquí todo el contenido de la *Etica*. Se toman en cuenta las virtudes corporales, pues las morales corresponden a la epidíctica. Nótese que no se delibera sobre la felicidad misma, sino sobre las cosas que a ella conducen: los bienes y la utilidad. El fin político es el interés. El interés

político se reduce a la salvaguardia de la Constitución. Sin rehacer el tratado de la *Politica*, se toman en cuenta las constituciones que importan a la retórica; es decir, las históricas o existentes. Entre las normales, la monarquía y la aristocracia, dejando de lado la utópica "policía"; y entre las desviadas, la oligarquía y la democracia, dejando de lado la patológica tiranía. La democracia procura la libertad; la oligarquía, la riqueza; la tiranía, el bien personal del tirano; la aristocracia, la educación y el mantenimiento de las instituciones; y hay una laguna en el texto al llegar a la monarquía. Técnicamente, el orador debe adoptar la emoción de la forma constitucional en que su auditorio está educado. Principales asuntos de la deliberación: las rentas del Estado, la guerra y la paz, la protección de los recursos territoriales, la importación y la exportación, la legislación; en suma: hacienda y defensa nacional, con todas sus consecuencias.

355.—Sea, ahora, el género judicial. Su fin es reparar la injusticia. La injusticia se define por perjuicio, intención y violación legal, entendidas sólo en su aspecto utilitario. Para otros desarrollos, consúltese la *Etica*. Las premisas se estudian por causas, hábitos del agente y hábitos de la víctima. El estudio de las causas lleva al análisis de los placeres. Entre éstos, la imaginación, en su doble aspecto de memoria y esperanza. Después, los esparcimientos y juegos, con referencia al libro perdido de la *Poética* sobre la función de lo cómico. Los hábitos de agentes y víctimas, el acto impremeditado y el premeditado en dos tipos, que delinean nociones de derecho civil y público, son referidos a los lugares comunes (§ 357). Hay atenuantes, como lá casualidad. Hay agravantes, como la reincidencia. La rareza y novedad del delito se tienen por agravantes: profunda noción que pudiera extenderse al caso de los delitos no previstos por la ley, y a la asimilación analógica para los delitos de nueva clase. La

culpabilidad lleva a definir la ley escrita y la ley no escrita, con referencia a la disputa de la tragedia de Sófocles entre Antígona y Creón (§ 434). Entre la justicia legal, por fuerza limitada, y la equidad, de esencia universal, hay una mera diferencia de grado, pues ambas aspiran a la justicia como ideal moral. Si la primera apela al juez, la segunda al árbitro. A la judiciaria conviene singularmente el uso del entimema.

356.—Sea, por último, el género epidíctico. Su fin es la virtud, relacionada con la belleza. La *Etica* definía la virtud como la elección reflexiva del justo medio entre el exceso y el defecto (§ 337). Pero en la *Retórica* interesa considerar la virtud como la facultad de procurarse y conservar los bienes superiores, y de hacer servicios al prójimo. La enumeración de las virtudes olvida momentáneamente el valor abstracto, e insiste en la utilidad retórica. Se delinean tres tipos de epidíctica: 1º el elogio, que se refiere a una virtud y a sus grados; 2º el panegírico, a una acción virtuosa y a sus circunstancias determinantes y concomitantes, y 3º la beatificación o felicitación, que cubre los dos tipos anteriores. La amplificación del encomio tiene su polo en la disminución de la censura. A la epidíctica conviene singularmente el uso del paradigma o ejemplo (§ 358).

357.—Hasta aquí la aplicación del entimema por excelencia, o específico, a los tres géneros retóricos. Pasamos a los lugares comunes, comunes a los tres géneros: iº lo posible y lo imposible; 2º lo existente y lo inexistente, y 3º lo grande y lo pequeño. Aunque estos lugares son comunes, el criterio de la posibilidad es más propio de la deliberativa, que mira al futuro del Estado; el de la efectividad, al de la judiciaria, que mira a la verdad de un hecho pretérito; el de la magnitud, a la epidíctica, que mira al valor permanente. 1º Lo posible y lo imposible son categorías de lo opuesto. Hay

cuatro sentidos de oposición: *a*) de relación; *b*) de contraposición; *c*) de privación a posesión, y *d*) de contradicción. De relación, como del doble al medio; de contraposición, como de lo bueno a lo malo; de privación a posesión, como de la ceguera a la vista; de contradicción, como de "es" a "no es". Las *Categorías*, la *Metafísica* y los *Tópicos*, desmenuzan estas nociones, así como las de anterioridad y posterioridad, por tiempo, secuencia, orden, preferencia; las de ciencia y arte; y las de género y especie, que la *Retórica* no hace más que rozar. 2º Lo existente y lo no existente se relacionan con el "tecmerión" necesario y el "indicio" probable de las *Primeras Analíticas* (§ 349). El indicio liga lo general a lo particular o viceversa, mientras que el "ejemplo" liga lo particular conocido a lo particular menos conocido (§ 358). En la práctica retórica, los hechos particulares resultan más decisivos que los universales. 3º La amplificación y la atenuación, más propias de la epidíctica aunque no exclusivas de este género, acomodan mejor en los medios de la persuasión subjetiva (§ 359 y 516).

358.—Hasta aquí los medios técnicos deductivos. Pasamos a los medios técnicos inductivos: el "paradigma" o "ejemplo", que se reduce a una relación entre lo particular conocido y lo particular menos conocido. Los ejemplos pueden ser reales, es decir, históricos, o bien inventados. Si inventados, son parábolas o apólogos. La parábola es una comparación. El apólogo se ilustra con las fábulas libias y esópicas, pequeñas lecciones de prudencia. Los ejemplos históricos adecuados al caso, aunque más difíciles de buscar, son más eficaces en la deliberación. Los inventados están siempre a la mano, y convienen singularmente a las arengas deliberativas.

359.—Pasamos a los medios subjetivos o morales de la persuasión, acaso los capítulos más hermosos de la *Retórica*.

Así como los relativos a la persuasión objetiva dependen de la dialéctica, éstos forman un pequeño tratado de "psicagogía". El hombre no sólo es un ser de razón, sino también de pasión. Al considerarlo así, Aristóteles tiene muy en cuenta las orientaciones éticas del *Fedro*. Los medios subjetivos se encierran en dos grandes títulos: 1º el "carácter" ; 2º las "pasiones". Por carácter se entiende la autoridad de la persona del orador, que éste debe poner en el peso de la balanza, el tono mismo que consiga dar a su discurso, y las circunstancias de su auditorio: la condición, la clase, la edad, etc. Por pasión se entiende la disposición de ánimo que convenga provocar en el auditorio, lo cual se relaciona con el carácter mismo de éste. La autoridad del orador es decisiva en la deliberación, y depende de su prudencia, su virtud y su benevolencia, juntas o separadamente. Las pasiones no dependen de virtudes o vicios permanentes. Aquí se trata de situaciones emocionales transitorias, provocadas por el orador. Pero el análisis debe contar con los hábitos o tendencias preponderantes, las personas más inclinadas a cada una de estas pasiones, y los motivos que las despiertan. Todo ello, a simple título de repertorio para las premisas, y fundado solamente en los documentos de la opinión. Este análisis reaparece en libro III (§ 374.). La cólera en sus diversos aspectos de odio, pena y venganza, desdén y desprecio, vejación y ultraje; sus opuestos de serenidad, dulzura y paciencia; la amistad y el afecto; el temor y la confianza; la vergüenza, la dignidad y el impudor; la generosidad y la ingratitud; la compasión y la envidia; la emulación; la escala patética que va de la juventud a la vejez; los perfiles que la fortuna imprime, donde ni siquiera falta el "nuevo rico" (anuncio de Teofrasto); la mesura y la intemperancia; la influencia del poder sobre la conducta: tal es la vasta comedia humana que se desarrolla ante nuestros ojos, no en sus gestos

trágicos ni en su agitación vital, sino congelada en actitudes estatuarias por la gota acida del análisis.

360.—Hecho el estudio de la teoría y de la técnica, corresponde ahora él de la acción oratoria, la elocución o forma, en cuanto a estilo y en cuanto a composición (§ 399). Antes de emprenderlo, necesitamos depurar el material del libro III en un doble aspecto: 1º Prescindimos de los nuevos desarrollos sobre los medios técnicos, objetivos o subjetivos, entimemas declarativos y refutaciones, mutuas relaciones entre los tres géneros, todo lo cual se atraviesa en ei estudio de la forma, sea con motivo de la adecuación o conveniencia, del argumento, de la peroración, etc. (§ 348 y 351). 2º Anticipamos un intermedio de consideraciones extratécnicas que aparecen en varios lugares del libro III.

361.—Las consideraciones extratécnicas han forzado la puerta del tratado por el afán totalizador de Aristóteles—aquello de comenzar desde el cero y registrar después uno a uno cada aspecto del fenómeno (§ 328)—, y también como transacción con las imperfecciones del auditorio. Tales consideraciones estarían de sobra para, el geómetra que expone su ciencia ante estudiantes y sabios; pero tienen importancia práctica, a veces decisiva, para el orador que se enfrenta con las masas humanas y exclama, como nuestro Ruiz. de Alarcón: "Contigo hablo, bestia fiera". Estas consideraciones extratécnicas se refieren: 1º al juego escénico del orador, la hipocrítica y el histrionismo de su oficio; y 2º a los recursos abogadiles del debate.

362.—Al histrionismo oratorio corresponden: 1º las consideraciones sobre la declamación; y 2º sobre la expresión del cuerpo. La declamación se refiere al primer aspecto fenomenal de la acción oratoria, que es la voz. La voz se aprecia: *a*) por su intensidad y volumen, y Aristóteles insinúa

que algunos prácticos lo arreglan todo aturdiendo a fuerza de gritos; *b*) por su armonía, entonación o modulación, en que habría que ponerse a la escuela de la naturalidad, como ese actor 'Teodoro, junto al cual todos los demás actores parecen postizos; *c*) por su ritmo, duración o cadencia en los sones articulados, que se relaciona con el aspecto respiratorio del estilo, su buen corte y clara puntuación, de que luego se tratará (§ 366 y 368); *d*) por la adecuación con que se la gradúa para los distintos asuntos, graves o risueños, dulces o severos, sin que falte la observación sutil de que, a veces, produce excelentes efectos el contraste de una amonestación severa hecha con suavidad, o una declaración modesta hecha con firmeza. A este respecto, conviene recordar dos opuestas posturas: la del orador mudo y desprovisto de desparpajo para comparecer ante el público: tal Isócrates (§308), a quien a lo mejor se dirige cierta pulla contra "los que callan cuando habría, que comunicarse con sus semejantes, destino de los ineptos"; y la del orador que vence con el ejercicio sus defectos naturales: tal De-móstenes, según la confesión recogida por Demetrio Faléreo (§ 489). Respecto a la expresión del cuerpo, encontramos algunas observaciones, como aquélla de no mostrar el rostro afligido antes de narrar el caso aflictivo, observación confundida entre los conceptos técnicos de la adecuación. Aquí podría recordarse aquel consejo sobre gobernar bien la mirada ante el auditorio, que Cicerón atribuye a Teofrasto (§ 503). Todo ello se reduce a la necesidad de que el orador preste atención a lo que dice. D. Ramón Menéndez Pidal me decía que su mayor dificultad para leer en público parte de que se pone a pensar en otra cosa: su lectura, entonces, se vuelve tan automática, que sus discípulos advertíamos en ella algunos asturianismos de su pronunciación nativa.

363.—Respecto a los artificios o recursos abogadiles del

debate, los unos se refieren a la psicagogía o manejo de los auditorios, y se relacionan con el aprovechamiento de los medios subjetivos, pasiones y caracteres (condición, estado, edad, circunstancia del momento, etc. § 359), y pueden también determinar algunos consejos de estilo; los otros se refieren a ciertas prácticas del debate que, por no haber códigos procesales ni abogados en la época, caían dentro de las enseñanzas oratorias. De aquí algunas reglas para cuando se habla el primero, proponiendo o acusando, y para cuando se habla el segundo, rebatiendo o defendiéndose; artimañas sobre la oportunidad de mostrarse humilde u orgulloso; de simular cierta indiferencia; de atraer el interés sobre la propia causa y la propia persona, o de distraerlo con otros temas, como hacen los esclavos en falta cuando se andan con circunloquios para no llegar al punto peligroso; de ganar indirectamente la simpatía del auditorio, divirtiéndolo con jocosidades o halagando su vanidad; de aplicar el consejo de Gorgiás sobre el rebatir las burlas con seriedades y las seriedades con burlas; de imitar sus ironías y las de Sócrates; de dar por plenamente admitidas algunas cosas, afirmando: "No hay quien ignore esto", o bien: "Esto lo sabéis vosotros mejor que yo"; de presentarse como empujado por un deseo incontenible de justicia aun en el propio daño, diciendo: "Bien sé a lo que me expongo al hacer esto, pero yo soy así, no puedo evitarlo"; de lanzar afirmaciones que sorprendan; de llamar la atención del público sobre ciertos puntos esenciales: "Y ahora voy a revelaros algo tan terrible que difícilmente lo creeréis"; o hasta de sacudirlo si ha comenzado a fatigarse, como cuando Pródico tuvo la osadía de exclamar: "Escuchadme bien: sacad todo el partido de los cincuenta dracmas que habéis pagado por entrar"; finalmente, de sólo permitirse ciertos transportes y extremos cuando se es ya dueño del auditorio. De aquí también ciertas reglas para la

declaración o refutación; que surgen de los análisis anteriores (§ 351), y que muchas veces corresponden a lo que hoy llamamos excepciones perentorias y dislatorias. Ellas pueden refirirse ya al razonamiento, ya a los hechos mismos que se discuten. Respecto a los hechos, pues del razonamiento se ha tratado ya extensamente: a) se los niega; b) se niega que sean nocivos; c) se mitiga su trascendencia; d) se niega que correspondan de veras a la acusación; e) se niega que sus consecuencias afecten al adversario; f) se les disculpa o atenúa como efectos involuntarios de error, desgracia o necesidad; g) se alega que han sido ya anteriormente juzgados; h) se compara el caso con el de inocentes reconocidos o personas absueltas que se han encontrado en iguales circunstancias; i) se quebranta la autoridad moral del acusador con otra imputación, o mostrando que él o los suyos se encuentran o han encontrado implicados en una causa se mejante. Las imputaciones más maliciosas son aquéllas que, de paso, conceden algunos encomios ligeros al adversario, pues ponen así los elementos mismos del bien al servicio de una intención hostil. Todas estas observaciones van salpicadas de abundantes ejemplos de la poesía y de la oratoria.

364.—Entrando ahora de lleno en la consideración de la forma, advertimos que Aristóteles lucha visiblemente entre su intelectualismo que lo lleva a precisar, y su sentido realista que lo lleva a borrar los contornos de las precisiones, por lo cual no siempre se sabe lo que en definitiva preceptúa. Para algunos puntos se nos remite a la *Poética*, donde el tratamiento de estas cuestiones es algo sumario, ya porque se han perdido fragmentos, ya porque estas sutiles esencias del arte escapan a los principios, los cuales no logran enjugar del todo la humedad subjetiva. Examinemos primero el estilo y luego la composición. Las condiciones del estilo son: 1º en general, la claridad y la jerarquía o adecuación al asunto y a la

oportunidad; 2º en el léxico, la propiedad de uso y la coherencia gramatical; 3º en la frase, la sencillez, compatible con la amplitud y con la concisión, según el caso; 4º en el período, el respeto de los ritmos; 5º en las figuras, la discreción y el gusto. El criterio de preferencia es siempre la moderación, el justo medio. Algunas observaciones se refieren tanto al verso como a la prosa, pero la prosa está en el foco y el verso aparece más bien como discrimen. Lo primero es no confundir el estilo del verso con el de la prosa, así como tampoco sus respectivos ritmos. Los viejos oradores, escuela de Gorgias, mezclaban en su prosa atavíos excesivos, más propios de la poesía. Mucho menos justificado en tiempo de Aristóteles, cuando los mismos poetas—dice—aspiran a mayor sencillez.

365.—La claridad es un concepto de naturalidad. Sólo la naturalidad convence. Pero guárdese un nivel digno; ni lo ampuloso ni lo rastrero son tolerables. El exceso de artificio repugna como el mucho aderezo en los vinos, y el abandono es ineficaz, inartístico. La naturaleza no es enemiga del arte. Las imágenes y metáforas, por ejemplo, son recursos predilectos del arte, pero todos los usamos de modo natural en el coloquio diario. Lo esencial es lograr que el arte disimule el arte. La jerarquía es la adecuación del estilo al carácter del asunto, familiar o elevado, etc., y es también compatible con gratos sabores de sorpresa y contraste, dentro de la prudencia. La falta de respeto a esta norma daría efectos grotescos: un chiste en una situación trágica, una grave admonición en medio de una exposición jocosa. Sobre la cabeza de Gorgias, una golondrina, al pasar, suelta su miseria. Gorgias la increpa gravemente: "¡Vergüenza, oh Filomela!" Demasiada sublimidad para la prosa, dice Aristóteles. Además, esto es sacar las cosas de quicio: lo que hubiera sido vergüenza en la joven Filomela, antes de su metamorfosis, no tiene ya sentido

moral en el ave. Un ejemplo de mi juventud: se contaba de un conocido abogado que defendía a un asesino; éste había acabado con su víctima de un golpe certero en el corazón que ni le dió tiempo de gritar. Y el abogado, ante el jurado popular, calificó esta circunstancia de atenuante, alegando que había sido "una puñalada benigna". Las malas lenguas aseguraban que, en ese instante, sobrevino un terremoto en México. La adecuación debe guiar al logógrafo para poner en boca del acusado un discurso que, sin ser costumbrista, corresponda a su condición (§ 310). Del estudio de los medios subjetivos resultan algunos criterios de oportunidad, así como las astucias ocasionales de que hemos hablado (§ 310, 359 y 363).

366.—En cuanto al léxico, la propiedad helénica manda: 1º el empleo de términos legítimos; 2º la concordancia en los géneros: el masculino, el femenino y el neutro definidos por Gorgias (§ 107); 3º la concordancia en los que hoy llamamos números, y que Aristóteles llama: la unidad, lo poco y lo mucho: singular, dual y plural; 4º El empleo de términos que no sean muy vagos y generales, sino que capten concretamente los conceptos. Aquí del abuso vulgar de llamarle a todo "cosa" y hasta "coso". Pero la propiedad no sólo se refiere al léxico; también a expresiones compuestas, y manda entonces: 1º El uso correcto de las conjunciones. Este término no se aplica exclusivamente en el sentido actual: comprende también la articulación entre las frases: hay que evitar exceso de incidentales, zeugma y paréntesis, que perturban el giro del discurso. En este orden, se comete frecuentemente un error de impaciencia: se comienza a exponer un hecho y, antes de acabarlo, se incrusta la anticipación de un hecho posterior: concepto de la serie temporal en la narración. 2º La supresión de circunloquios y

ambigüedades que generalmente disimulan una ignorancia. Por eso los oráculos, para no equivocarse, sólo enuncian géneros muy extensos y tiempos muy vagos, más bien pasados que futuros, y de un pasado tan remoto que todos lo ignoramos. El que no quiere comprometerse a pares y nones, sube hasta el género y apuesta sencillamente a "un número". 3º Escribir lo que sea fácil de pronunciar, sin lo cual el estilo carece de condiciones vitales: concepto relacionado con la declamación y con el ritmo (§ 362 y 368). 4º Evitar frases de puntuación dudosa, cuyo sentido mudaría con la puntuación misma, según sucede a Heráclito. Aunque hoy disfrutamos de medios gráficos más completos, todavía en las lenguas modernas caben juegos como el del galán que, puntuando de diverso modo el mismo poema, rechaza el amor de tres damas, luego se declara a cada una en particular, y por último a las tres juntas: "Teresa, Juana y Leonor,/ En competencia las tres,/ Exigen diga cuál es/ La que prefiere mi amor, etc." (§ 471). 5º Huír de los solecismos de sentido, como "Ví colores y ruidos", en vez de "Percibí colores y ruidos".

367.—Respecto a la sencillez de la frase se ha dicho lo bastante. Respecto a la fraseología del estilo amplio y del estilo conciso, la preferencia se gobierna por la nobleza de los efectos en cada caso. La frase directa y despojada da el estilo conciso. El estilo amplio se obtiene mediante siete procedimientos que, inversamente aplicados, producen la concisión: 1º Sustitución del nombre directo por una perífrasis que explique su sentido. En vez de "un círculo", "aquella curva cuyos puntos son todos equidistantes de un centro". En Góngora podríamos espigar muchas perífrasis semejantes, encaminadas a poner de manifiesto ciertos valores artísticos de las cosas. 2º Empleo dé metáforas y epítetos que desarrollan la expresión: no "la aurora", sino "la

aurora de rosados dedos", que dice Homero. 3º Sustitución del singular por el plural; ya de morfología: "Llegamos a los puertos aqueos", aunque haya un solo puerto; ya de traslación: "Lee las páginas de este libro", en vez de: "Lee este libro". 4º Desarticulación gramatical: en vez de "Nuestra patria", "La patria que nos pertenece". 5º Multiplicación de conjunciones y repetición de artículos y palabras. 6º Acumulación de temas indiferentes. Antímaco, para hablar de cierta montaña beocia, comienza: "Hay una colina expuesta a las caricias del viento…" 7º Acumulación de negaciones sobre lo que la cosa no es: "Aquel hombre, que no era ya un joven, que no vivía en las molides de la riqueza, que no disfrutaba las bendidones de la salud, que no tenía quien velara por él piadosamente, etc."

368.—El concepto de construcción de la prosa lleva al período y al ritmo. Hay que distinguir entre la prosa continua, la prosa amazacotada en que los trozos se van hilvanando a fuerza de copulativos, al modo de Herodoto y los viejos historiadores, y la prosa periódica, en que Isócrates es maestro (§ 311). De aquella prosa continua, que ya nadie soportaría en tiempos de Aristóteles, nos ha dicho Platón que es inconveniente aun para los fines educativos (§ 283). El período, estrofa de la prosa, responde a una necesidad de límite, a la vez mental y respiratoria, pues "todo lo determina el número" (§ 362 y 366). El período puede ser simple o compuesto. En este último caso, consta de varios miembros, subdivisiones y pausas. Hay que mantenerse en un justo medio, que ni fatigue por largura ni por tropiezos constantes. Dentro del período, la animación resulta de las articulaciones y correspondencias de los miembros, ya por sucesión o desprendimiento de las frases, ya por choque o antítesis, ya por refuerzo de paralelismos. Todo ello, además, da relieve al

sentido. La antítesis, por ejemplo, presta aquí una función comparable en cierto modo a la refutación silogística. Puede ser completa o parcial. Ejemplo de antítesis parcial o seudo-antítesis, en Teodecto: "Ya estaba yo entre ellos, ya junto a ellos". Los paralelismos pueden acontecer en los principios, medios o finales de los períodos. De todo ello nace un efecto rítmico, por el enlace de las cadencias, el cual se subraya más aún con asonancias y semejanzas fonéticas en los comienzos, los medios o los finales de las palabras. Recuérdese que si el verso clásico se fundaba en los pies métricos y raras veces admitía rimas, la prosa griega desde muy pronto aceptó la rima. (§ 90 n.) Ahora bien, el ritmo de la prosa no debe degenerar en verso. Si cuando carece de ritmo es fatigosa e ineficaz, cuando cae en el verso distrae con su excesiva cadencia y, como en el poema, las ideas pasan al segundo término. En rigor, la prosa no debe buscar ritmos muy precisos, sino aproximaciones del ritmo. Examinemos lo que darían en la prosa los tipos rítmicos del verso: los dáctilos y espondeos heroicos serían majestuosos en extremo; el trocaico, demasiado ligero, y evoca muy de cerca las danzas y las lascivas contorsiones del "cordax" (§ 233 y 236); el yámbico se produce en la prosa casi sin sentir, como el octosílabo en castellano. Hay que volver al consejo de Trasímaco: preferir para la prosa el disimulado peán, que había dejado de usarse en los poemas y ya no daba la sensación del verso, empleando, para los comienzos, una larga y tres breves, y para los finales, tres breves y una larga (§ 90 y 503). Los demás pies métricos no son recomendables para la prosa.

369.—La quinta y última condición del estilo se refiere a las figuras —metáforas, imágenes, epítetos, rasgos de ingenio e ironías— que la *Retórica* trata en orden disperso y sin llegar a esta-tablecer la unidad genérica. La ciencia, fuera de las

precisiones técnicas, es indiferente a la materia del lenguaje. Pero la literatura está vinculada en las expresiones verbales, en cuyo valor funda su belleza. Este valor es de significado o de sonido, y de aquí figuras y ritmos. Si la versificación es exclusiva del poema, la figura es común al poema y al discurso, aunque en éste ha de ser siempre más morigerada. La figura puede ser de forma o de fondo. La de forma procede unas veces de la homonimia, artería habitual de los erísticos para producir equívocos, pero que usada con un fin literario puede dar efectos graciosos; y otras veces, de la sinonimia, habitual recurso del estilo artístico. Metáfora, imagen y epíteto se fundan en la analogía, de que tratará la *Poética* al explicar las cuatro clases metafóricas (§ 466). La analogía supone una correspondencia entre dos figuras, de modo que cada una de ellas sobreentiende la otra. Así, Dionysos usa de la copa de vino, y Ares, del escudo bélico. Puede, pues, decirse, por analogía, que la copa es el escudo de Dionysos, o que el escudo es la copa de Ares, ejemplo que parece proceder de Anaxándrides, poeta de la Comedia Nueva. Las analogías no han de ser violentas o forzadas. Deben traer sorpresa, novedad, ensanchar el conocimiento, pero no torcer u oscurecer la idea. Son algo más que un adorno, sumergen el individuo en el género, ayudan intuitivamente a penetrar en las nociones, y por eso deben entenderse en cuanto se las enuncia. Así cuando Antístenes compara al escuálido orador Cefisodoto con el incienso, porque nos deleita al tiempo que se consume ; o cuando Homero compara la vejez con la paja, porque ha perdido sus flores. La imagen viene a ser una metáfora explicada. Si Homero, para describir la furia de Aquiles, dice: “El león se lanzó sobre Héctor”, usa una metáfora; y si dice: “Se lanzó sobre Héctor como un león”, usa una imagen. El epíteto sirve admirablemente para escoger los aspectos mejores o peores de las cosas, según que se trate de

encomio o censura, por medio de la aposición. Va difrencia entre decir: "mendigo" y decir: "cantor callejero"; entre "fraude" y "negocio desafortunado"; entre llamar a Orestes "el matador de su madre" o "el vengador de su padre". Simónides, resuelto a cantar las carreras de muías, las llama "hijas de las yeguas ligeras como la tempestad", ocultando así que también son hijas de los asnos (§336). La atenuación, orden del diminutivo —de que no conviene abusar— es una aposición suavizada que disminuye la magnitud del bien o del mal; como cuando Aristófanes, desdeñosamente, llama al oro "migaja de oro", o a la enfermedad "pequeña molestia", o a la injuria "injuriecilla". En cuanto a la ironía, no hay que confundirla con la grosera bufonada. Esta va dirigida al prójimo; aquélla, a nosotros mismos. Con la ironía nos reímos nosotros, y de nosotros; con la bufonada nos hacemos risibles para solaz ajeno. Sobre el sentido de la comicidad o lo lúdicro, hay una referencia a los fragmentos perdidos de la *Poética*. Aristóteles se alarga sobre las figuras amontonando ejemplos, y va y viene tan amorosamente, que esto sólo bastaría para absolverlo del cargo de insensibilidad artística (§327 y 462).

370—Hay más: da un consejo de oro, y por cierto con insistencia, recomendando una y otra vez que se use de las figuras para dar a las ideas una presencia sensorial y comunicarles movimiento visible, y que se prefiera siempre evocar con ellas cosas concretas, huyendo de las abstracciones. Hay que poner las cosas delante de los ojos, y hacerlas andar. "El justo es un cuadrado perfecto": buena figura, de sentido visual, pero no basta, le falta dinamismo. En cambio ¡qué estremecimiento cuando Homero habla de la flecha inquieta por volar, o de la roca de Sísifo que vuelve a rodar cuesta abajo sin vergüenza de lo que hace, o de las olas que se encaraman unas sobre otras! De estas figuras animadas

brota una verdadera ilusión. Hay otros recursos semejantes: anunciar un movimiento y llevarlo a un remate inesperado: "Iba arrastrando con los pies… sus sabañones" (donde esperábamos que dijera: "sus zapatos". La palabra súbita acaso hubiera sido ejemplificada por Aristóteles con el *Horacio* de Corneille: cuando el viejo sabe que su hijo ha abandonado el combate, se indigna. Julia le pregunta: "¿Qué querías que hiciese él solo contra tres adversarios?". Y el viejo contesta: "Que muriese". El retruécano o juego con los varios sentidos del vocable, la hipérbole, "llena de juvenil vehemencia, aunque impropia en labios de la vejez", he aquí otros tantos recursos de la animación. Y, desde luego, el enigma, que agita provechosamente el espíritu. Como lo dejaba entender Góngora en cierta carta a Lope de Vega, con el enigma la poesía no se queda en la palabra, sino que sigue fermentando en la mente.

371.—Los errores contra los principios expuestos causan la frigidez de estilo. "Grosso modo", Aristóteles enumera así algunos peligros: 1º Expresiones compuestas que no logran ser agradables. Licofrón llama al adulador "artista en mendicidad". 2º Expresiones desusadas que resultan chocantes. Licofrón llama a Jerjes "hombre-coloso" y a Escipión, "hombre-azote". 3º Epítetos pleonásticos. Alcidamas abusa de ellos: "el sudor húmedo", "el colmo superlativo de la maldad". 4º Los circunloquios ridículos. Alcidamas no dice "la carrera" sino "aquel arrastre del alma que nos hace correr". 5º Las metáforas inadecuadas, sea por falta de jerarquía—efecto grotesco, (§ 365)—sea por falta de analogía. Estos pecados se perdonan más en la fantasía del verso que en el rigor de la prosa. La anterior enumeración nos convence de que los modernos pasaríamos por insoportables alambicados para un crítico de la Edad Ateniense (§460). Así

cuando Quevedo llama al rey de España: "Católica bisagra de ambos mundos". Así, en materia de pareja sustantival, cuando Victor Hugo habla de "le pátre promontoire". Este doblete, medio habitual para los compuestos en las lenguas germánicas, ha sido examinado en las lenguas latinas por Léo Spitzer. El Manifiesto futurista habla de "hombre-torpedero" y "mujer-rada". Nuestro poeta Carlos Pellicer, de "palomas-pensamientos". Y todos, de "estilo Luis XV". Cualquier gacetillero dirá: "Orador-cumbre", que es de veras desagradable. En Góngora, no en vano comparado con Licofrón, abundan los circunloquios. Cualquier informe oficial dice hoy: "Tracción de sangre" para significar: "Tiro de animales". Y los diarios argentinos sustituyen siempre la fórmula directa: "Fulano dió una brillante fiesta", por: "La recepción del Doctor Fulano dió margen a una fiesta de brillantes y destacados contornos".

372.—A los tres distintos géneros retóricos corresponden, de un modo general, distintos estilos. El discurso epidíctico, más propio para leído que para escuchado, admite un dibujo más fino. Así Licimnio en sus ditirambos, o Queremón el trágico, capaz de enumerar todas las flores de que se compone una guirnalda. La prosa que resiste la lectura gana una fama más estable, aunque en la oratoria parezca la mas débil. La prosa agonística de los otros dos géñeros es más propia para el efecto público, pero resiste mucho menos la lectura: al desaparecer el espectáculo, su virtud se evapora. Los recursos más defectuosos en un escrito pueden ser los más eficaces en un parlamento, y viceversa. En el discurso agonístico caben "asyndeta" y repeticiones para remachar la idea, repeticiones en que el tono de voz puede ir cambiando adecuadamente. Ni siquiera es fuerza que se digan cosas muy importantes. La sola insistencia produce el efecto de que hay mucho que decir, y fija el objeto en la mente, como lo hace Homero con Nireo. La

judidaria requiere una precisión de hechos y conceptos que debe ser mayor mientras menor sea el tribunal, y llega al máximo con el juez único. La deliberativa es como pintura escénica a grandes brochazos, y no debe caer en monotonías ni prolijidades, aun a costa de la precisión. En la escala de la pureza estilística, la judiciaria es intermedia entre el tosco tratamiento deliberativo y el delicado tratamiento epidíctico. Es inútil entrar en distingos sobre el estilo dulce, magnífico, templado, liberal u otros conceptos morales semejantes, coma lo hacen los "tecnólogos".

373-—Hasta aquí el estilo. La composición del discurso tiene dos partes fundamentales: exposición y demostración: problema y solución. Lo demás son complementos aconsejados por las circunstancias, en cuya clasificación pierden el tiempo los tecnólogos. Tales complementos crecen sobre aquellas dos ramas como excrecencias o, según Licimnio, como impulsos, digresiones y arborescencias. Isócrates aceptaba tres partes del discurso (§ 311). Aristóteles, por conformarse al uso lo más posible, llega a cuatro: 10. exordio; 20. exposición; 30. argumentación, y 40. peroración. Al analizar el exordio, constantemente lo confunde con la exposición.

374.—El exordio es —dice— la puerta que se abre sobre el camino. En la epidíctica, puede compararse a la introducción del ditirambo o al preludio del flautista. El epidíctico empieza, como el flautista, por exponer de una vez su tema central. Tal Isocrates en su *Elena* (§ 315). Otras veces, el exordio epidíctico es un mero adorno. Suele iniciarse con proposiciones generales, sentencias y consejos. El exordio judicial es comparable al prologa dramático y al preámbulo épico. A veces, anuncia en resumen su tema, para que la mente no se pierda en lo indeterminado y la atención fije su nimbo. Hay exordios especiales que se refieren al orador, al

adversario o al auditorio, según lo aconsejen los medios subjetivos (§ 359). El exordio deliberativo se asemeja al judicial. Puede dispensárselo cuando la asamblea conoce suficientemente el asunto a discusión.

375.—La exposición o narración puede hacerse de una sola vez, o en varias etapas alternadas con argumentos. La extensión debe ser suficiente y de justo medio. Se insistirá en el pasado o en el presente, según la conveniencia de la causa, subrayando siempre el sentido moral del hecho, lo que distingue la exposición retórica de la exposición científica. Se aprovecharán de paso todos los efectos patéticos del relato. Aun la arenga deliberativa, que se refiere al porvenir, puede dar lugar a una narración histórica, como antecedente o como lección. Las sentencias deben aderezar la narración de tiempo en tiempo.

376.—El argumento no debe presentar los entimemas en cadena unida, sino esparcirlos por todo el discurso para dar tiempo de absorberlos. El entimema no se usará en las evidencias, que resulta ocioso, ni en los efectos patéticos, que enfriaría la emoción. Si se lanza una opinión audaz, o hay que justificarla al instante en figura de empiquerema, o al menos anunciar que pronto se darán las razones, como lo promete siempre la Yocasta de Garcino, o como lo hace el Hemón de Sófocles. Los interrogatorios y las burlas forman parte de los ardides del debate (§ 363).

377.—La peroración final consta de cuatro elementos: 1º un redamo en que se dispone al auditorio en nuestro favor y en contra del adversario; 2º un toque epidíctico para exaltar o rebajar lo que convenga; 3o. una apelación a los sentimientos del auditorio; y 4º un resumen de los hechos, calificados ya según las demostraciones. Este resumen final no es una repetición del exordio como algunos pretenden: el exordio

anuncia sucintamente los hechos por discutir; el resumen compendia las conclusiones alcanzadas. La peroración ha de comenzar declarando que se cumplió lo ofrecido, y ha de acabar con un epílogo en frases cortas y sentenciosas. "Y ahora, volved a vuestras casas", dice Pericles.

378.—La *Retórica*, sembrada de citas literarias, a cada instante menciona a los oradores antiguos y modernos. A éstos, muchas veces, según testimonios vivos del foro, o anécdotas parlamentarias recogidas en el Liceo. Recuerda constantemente a Isocrates, y es el único a quien menciona por su nombre entre los Diez Oradores áticos del canon alejandrino. En cambio, de Demóstenes, el gran contemporáneo, apenas cita un símil, que por cierto no consta entre los discursos conservados. Se ha creído ver en esto un síntoma político, achacándolo a las pretendidas aficiones macedónicas que lo acercaban a Isócrates y lo alejaban de Demóstenes. Ya hemos discutido el punto en cuanto a Isócrates (§ 296). En cuanto a Aristóteles, mal se compadecería esta actitud con el hecho de que cite, entre las falacias, la imputación de cierto orador oscuro que acusa a Demóstenes de todos los desastres de Atenas. Hay que advertir que Aristóteles era extranjero, relacionado en la corte macedónica, antiguo tutor de Alejandro. No le correspondía mezclarse descaradamente en los asuntos de Atenas. Por eso elude a los oradores mezclados en la disputa macedónica, sea en contra como Licurgo e Hipérides, sea en pro como Esquines (§ 296 y 336).

379.—Menéndez y Pelayo resume así los saldos de este tercer libro de la *Retórica*: 1º distinción entre la lengua del orador y la lengua del poeta; 2º consejo de ocultar el arte para el mejor efecto de la persuasión, que reaparece en la *Lógica parlamentaria* de Hamilton; 3º teoría de la proporción como

base de la metáfora; 4º condenación del abuso de epítetos, en que se preceptúa que han de ser condimento y no alimento; 5º fundamentación del período por la doctrina del límite, que Herbert Spencer resucitará en nuestro tiempo; 6º sentimiento de la imagen que habla a los ojos. "Pero no se olvide—concluye—que la *Retórica* de Aristóteles, lo mismo que su *Lógica* y su *Poética*, tienen un carácter esencialmente formal y que, por consiguiente, no deben buscarse en ellas vagas y poéticas fórmulas como las del misticismo platónico, sino maravillas de disección analítica. Para Aristóteles, la retórica es ciencia de conceptos, no ciencia de cosas. Ni siquiera hace entrar el elemento estético en su definición de la elocuencia, si bien él mismo parece reconocer esta omisión, presentando con más o menos desarrollo una teoría del estilo. Y, sin embargo, la técnica positiva y la independencia del arte ¡cuánto más deben al que llaman árido y descarnado (sólo porque era sobrio y severo) Aristóteles, que al divino autor del *Gorgias* y del *Fedro!*

5.—*La "Poética" en general.*

380.—Si para la *Retórica* era ya difícil desprender la exposición de la interpretación, mucho más lo es para la *Poética*, donde resulta invencible la tentación de completar los tránsitos y suplir los sobreentendidos constantes. Lo procuraremos echando mano de los mismos principios aristotélicos (§ 337). La *Poética*, por una parte, no parece un texto acabado en su redacción; por otra parte, es un texto mutilado. Respecto a lo primero, causa la impresión de un conjunto de notas para las lecciones del Liceo, o acaso resúmenes de las lecciones; y lo segundo está demostrado por pruebas textuales. Ni siquiera sabemos si tales notas escolares son de mano del maestro, delos discípulos, o una mezcla de

ambas. Ante estos logogrifos, ha habido quien recuerde que el Deán Inge, examinando los apuntes de un alumno suyo, abominaba de su oficio de catedrático. La *Poética* da por supuestas algunas bases, sin duda las más familiares en el curso de Aristóteles; y por otro lado, a veces hay que ir a buscar en otros libros las conclusiones. Imaginémosla como un juego de naipes bien barajado, donde faltan algunas cartas, y a otras les faltan pedazos.

381.—La mutilación resulta de las evidencias del texto y de las referencias que constan en otros libros, ya del propio Aristóteles o ya de otros autores antiguos, a pasajes de la *Poética* hoy perdidos o que no alcanzaron una redacción definitiva. La *Política*, al hablar de la curación o catharsis por la música, ofrece explicarlo mejor en la *Poética*, y resulta que aquí no hay explicación ninguna, y la discutida palabra aparece sin comentario alguno en la definición de la tragedia. La *Retórica* remite dos veces a la *Poética* sobre las especies de lo lúdicro, y mal podría referirse a las dos líneas que como de pasada aluden a la comedia. Tampoco corresponden a nuestro texto actual las referencias de la *Retórica* sobre el estilo poético, las palabras apropiadas y las metáforas, asuntos que no parecen suficientemente estudiados en el capítulo XXI de la *Poética*. Tal vez se trata del *Arte poética* en dos libros, reseñada en algunos catálogos de la Antigüedad, de que nuestro texto podría ser un esbozo o resumen. Esto, sin contar los estragos que el tiempo haya hecho con los manuscritos olvidados por siglos en las bodegas de Neleo (§ 332). La obra queda interrumpida al final del libro I, cuando iba a ocuparse de la comedia. Este segundo libro ha desaparecido "desde muy temprana hora", dicen los eruditos. Aun cabe sospechar que no haya pasado de proyecto, por lo cual Teofrasto, discípulo y heredero de Aristóteles, juzgó conveniente escribir sobre la comedia, como para completar

la obra de su maestro (§ 505). Contra esto no podría oponerse siquiera una referencia en otra obra de Aristóteles. Es evidente que él solía adelantar varias obras al mismo tiempo y en línea desplegada. Si en la *Retórica* hay referencias a la *Poética*, también en el capítulo XIX de ésta hay una mención a la *Retórica;* y en la *Política*, se habla de la *Poética* como de obra todavía no escrita. Simplicio cita alguna teoría de Aristóteles sobre los sinónimos que no resulta de la *Poética*, ni puede quedar agotada por la rápida distinción que la *Retórica* hace entre los equívocos y los sinónimos, y que tampoco puede confundirse con la teoría de la sinonimia filosófica. Conformémonos con saber que nuestro pequeño tratado representa legítimamente el pensamiento de Aristóteles.

382.—Otro punto no completamente dilucidado es el averiguar si la *Poética* ha sufrido interpolaciones. A este fin se han aplicado tres criterios: 1º Contradicciones posibles entre la *Poética* y otros textos aristotélicos. El punto se reduce a mostrar que, de una a otra obra, las llamadas "partes de la oración" parecen haberse multiplicado (§ 107). Este punto se resuelve admitiendo un progreso del análisis gramatical conforme se pasa del tratado *Del Lenguaje* a la *Retórica*, y de ésta a la *Poética*. 2º Incoherencias de doctrina dentro de la obra misma. Este punto se reduce a observar la indecisión o uso variable de ciertos términos. La verdad es que Aristóteles pisa un terreno nuevo y no siempre logra crear un vocabulario unívoco. La malhadada palabra "mimesis" o imitación, como en las obras de su maestro, muda aquí también de significado (§ 270). "Lexis" se usa para designar un poema como cuerpo verbal diferente del espectáculo y de la música, y se usa también para la expresión verbal como diferente del pensamiento. A veces, ni siquiera encuentra sus palabras, según lo hemos visto a propósito de la imaginación creadora (§ 327, 337-10º, 394, 462 y 483). Y la verdad es que la

materia misma de que se trata, que hoy decimos literatura, no tiene en su lengua término propio. Poesía significaba entonces una obra en verso; y Aristóteles reconoce expresamente que Empédocles escribe filosofía en verso, que no es literatura, y que los mimos son representaciones literarias aunque no estén en verso (§ 394). Lo mismo pu diéramos decir sobre la falta de una designación especial para las Bellas Artes (§ 2). No hay, pues, incoherencias de doctrina, sino mera dificultad de vocabulario.* 3º Desigualdades sospechosas de método y de estilo. Este punto pierde mucho de su rigor si recordamos el carácter de la obra, que hemos comparado a las notas de un curso. Ritter, autoridad en esta objeción, se empeña en descubrir interpolaciones hasta en los pasajes que recuerdan, con alguna leve variante, otros pasajes aristotélicos. Y arguye sofísticamente, según viene al caso, que el hecho de recordar un pasaje con exactitud es indicio doloso para dar a la interpolación aire de autenticidad, o la leve variante es indicio de incomprensión por parte del supuesto interpolador. La crítica no se ha dejado convencer por sus argumentos. ¡Como que pudieran aplicarse a obras de autenticidad indiscutible! En suma, conformémonos con saber que, en el peor de los casos, las interpolaciones que hubiere no afectan la doctrina.

383.—Sin pretender resucitar los métodos ambiciosos de Heinsius (siglo XVII), Hermann (1802) y aun Valett (1822), quienes someten la *Poética* a una verdadera refundición socolor de restaurar al legítimo Aristóteles, distribuyamos el material a nuestro modo:

a) Filosofía del arte y de la poesía.

b) Orígenes de la poesía y relación entre sus géneros.

c) Estructura de la tragedia.

d) Función de la tragedia y catharsis.

e) Lengua, estilo y composición; interpretación.

f) La poesía y la historia.

384.—Como de costumbre, la obra procede de lo general a lo particular, y se adelgaza en forma de embudo. Parece que tuviera prisa por llegar a la tragedia. Su verdadero asunto es un solo tipo de tragedia posible; y a veces, una sola obra: el *Edipo Rey* de Sófocles. Pasan a categoría secundaria la historia de la poesía, su comparación con las otras artes, la lírica disuelta en la música, la épica como discrimen de la tragedia; y nos quedamos sin la comedia. Pero el tratamiento de la tragedia es tan importante, que asume el valor de un ejemplo particular y eminente, del cual se desprende una teoría general de la literatura (§ 405).

385.—Ni la *Retórica* ni la *Poética* son obras filosóficas, sino verdaderos manuales prácticos de enseñanza. Tampoco podría considerarse la *Poética* como un tratado de las Bellas Artes. Pero ella implica y esboza una filosofía del arte, y desde luego, da un paso en la emancipación contra dos esclavitudes: la confusión entre el valor estético y el valor moral, y la visión del arte como una reproducción fotográfica de la realidad. Aunque no llega del todo a definir la naturaleza de lo bello, se adivina ya aquí que lo bello es un bien independiente. Los sucesores, por desgracia, se dejan impresionar, más que por la doctrina, por el método de análisis. Así se explican los sabios pecados de Pérgamo y de Alejandría. El arte como fin en sí sólo quedará plenamente reivindicado en las inmortales páginas de Longino.

6.—a) *Filosofía del arte y de la foesía*

386.—"Me propongo—dice Aristóteles—hablar del arte de la poesía y de sus varias especies, discutiendo la función de cada clase, a la vez que la estructura propia del poema, y el

número y naturaleza de sus partes". Fenomenología puraj investigación de apariencias, estructuras, funciones. El tratado no cumple todo el plan que promete. Pero cada palabra de esta promesa inicial está cuidadosamente pesada para la orientación de la obra. Consideración científica de la poesía, y de la poesía injerta en la vida. A la luz de su filosofía, el autor ha descartado la cuestión del arte por el arte, la irresponsabilidad artística que inquietaba a Platón. El valorar el arte por razones artísticas es inobjetable, y así lo intentará la *Poética* hasta donde lo permite el ambiente mental de la época. El considerar el arte como cosa sin efecto en la vida, no podría admitirlo. Como que precisamente en la consideración de este efecto estriba su alegato por la poesía.

387.—Son tres las funciones de la inteligencia: la contemplativa, la práctica y la poética. La primera lleva a la ciencia, al conocimiento. La segunda rige la acción, orientada por la moral, y no es ciencia ni arte. La tercera es el territorio del arte. Su objeto es producir cosas que no tienen su fin en sí mismas como la acción práctica; cosas que podrían ser o no ser, según la voluntad del creador; cosas que no son necesarias como los productos de la naturaleza. No todas las artes tienen igual categoría. Ya lo decía Platón (§ 265). Lo da por sabido la *Poética*, partiendo de los fundamentos de la *Metafísica* y la *Etica*. Hay artes que satisfacen las necesidades del cuerpo, como los oficios y los negocios. Son las menos filosóficas y las menos libres. Están, por decirlo así, pegadas a la práctica; tienen todavía su fin en sí mismas. Sólo consideraremos las artes cuyo fin es embellecer la vida, las que hoy llamamos Bellas Artes.

388.—El hombre va al arte por un doble instinto, de imitación y de armonía. La imitación recoge los elementos o materiales; la armonía les da su estructura. En el acto artístico hay que considerar la materia con que se opera, la forma a

que se la ajusta, y la creación misma que determina este ajuste. El producto es la cosa artística. La armonía se refiere a la forma, y significa una nueva estructuración de la materia. La imitación se refiere a la materia misma. ¿Cuál es la materia? ¿Cuál es el objeto que el arte imita? Como en Platón, la palabra "mimesis" cambia de sentido (§ 270). Pero aquí ya es fácil descubrir un empleo técnico, en que se asienta la doctrina. He aquí los tres sentidos en que la *Poética* habla de imitación: 1º El vulgar, orillado a errores, tan arraigado que caemos en él sin percatarnos, se reduce a la reproducción del objeto exterior, al retratismo. Aparece singularmente en cierto capítulo sobre los orígenes de la poesía. 2º El filosófico, provisionalmente usado para explicar que el artista, al dar una forma a su materia, imita el método de la creación divina, imita el proceso del suceder, aunque los sucesos que él inventa tienen una trama mucho más sólida, más estable espiritualmente que los inventarios de hechos históricos, según después veremos (§ 476). 3º El técnico, que se refiere a la expresión, por medio del arte, del tipo que el artista tiene en el alma. Es la imitación de una presencia subjetiva. A pesar de innegables vacilaciones, es el que corresponde a la doctrina aristotélica. El principio de la sinonimia (§ 337) significa, en el orden filosófico, la relación de causa a efecto; y en el orden artístico, la coherencia o semejanza entre la casa que el arquitecto construye y la que vislumbra en su mente.

389.—No se trata, pues, de la reproducción platónica. Ni siquiera de la consciente imitación selectiva que Sócrates explicaba al escultor Critón (§ 145, 172, 178-3º, 270). La imitación platónica prescinde del valor artístico en sí mismo, y busca el valor del arte fuera del arte, en el objeto imitado. Aristóteles se mantiene dentro del arte, y sólo confronta el producto artístico y el objeto por elemental prudencia del argumento. De modo que imitación quiere decir técnica,

relación entre el impulso artístico y la realización artística. Según Platón, el criterio de la belleza no es el goce estético, sino la mejor imitación del bien. En cambio, el intelectualista Aristóteles reconoce, en la *Etica*, que la buena imitación es un placer relacionado con los actos de la inteligencia (§ 337). Platón dice que el objeto imitado ha de ser bello-bueno: la misma palabra en la lengua griega. Aristóteles admite que la imitación de lo feo puede ser bella en sí misma.

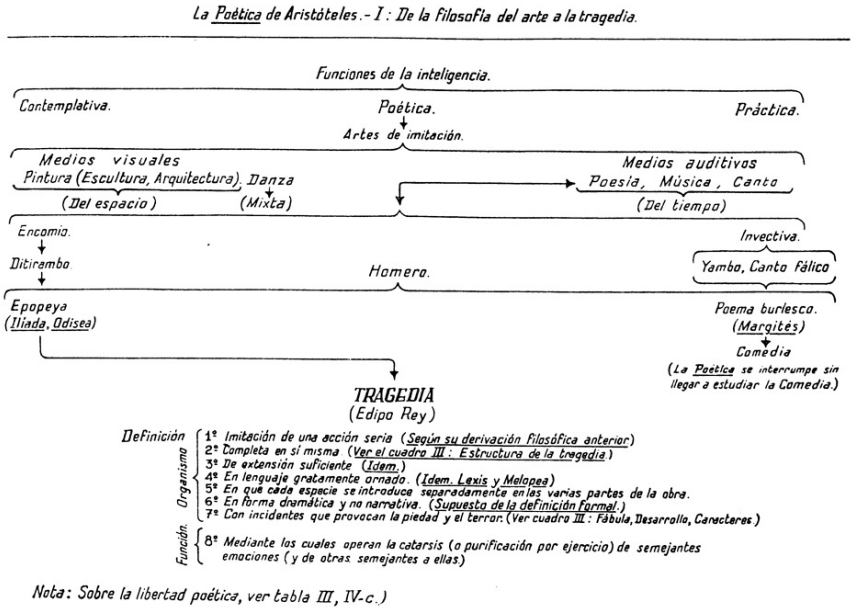
390.—La imitación filosófica es un mero ensanche de connotación. La imitación vulgar no sería privativa de las Bellas Artes, ni aun de las artes en general. Un tratado de zoología, que describe los animales, es imitativo de objetos exteriores (concepto vulgar) en cuanto al procedimiento. Pero su intención no es poética. Un poema, imitativo en el sentido técnico, lo es también secundariamente en el sentido vulgar, por cuanto el artista no posee otros recursos que los naturales y nunca podría echarse fuera de la naturaleza. Pero la intención del poema es realizar la imitación técnica. Aristóteles hubiera logrado mayor fijeza en su vocabulario si llega a insistir en el criterio de la intención (§ 428 y 477).

391.—Las artes, pues, son efecto de la imitación. Se distinguen por sus diferentes medios imitativos: 1º los medios visuales, y 2º los auditivos, 1º Los visuales: *a*) gesto y movimiento, que dan la danza; *b*) líneas y colores, que dan la pintura, (y aquí podríamos añadir los volúmenes de la escultura, y aun la captación espacial de la arquitectura, que va de lo artístico a lo útil). 2º Los auditivos, que dan la música y la literatura. La referencia a la vista y al oído tienen singular importancia en la antigua filosofía. La vista se relaciona con la significación de la "teoría" o visión, y de la "idea" o forma aprensible por los ojos. La actividad representativa del alma se simboliza en el acto de ver. Por su parte, el oído se relaciona

con la captación del sonido que, si es puro, da otra pauta para la representación del mundo y la relación entre sus energías y sus ritmos, y si es hablado, nos trae el "logos" incorporado en palabras, el contenido del espíritu. El mundo está hecho de formas; las formas llegan a nosotros por el movimiento que se ve y por el movimiento que se oye. En la Academia platónica, estos tres conceptos corresponden respectivamente a la ciencia del número, a las ciencias del espacio geométrico y del curso astronómico, y a la ciencia musical. Las sensaciones ópticas y acústicas son, pues, como dos ventanas del conocimiento. Pero, además de este valor intelectual, también tienen un valor moral sobresaliente entre todas las demás sensaciones (*Politica*), y mayor todavía para el oído que para la vista (*Porqués*); y esto interesa ya más de cerca a la función estética (§ 2, 256, 337-13º y 453). Con todo, y aunque Aristóteles no lo diga así ni era posible que lo dijera, nosotros, para la mejor comprensión, podemos relacionar las nociones de lo óptico y de lo acústico con las modernas nociones del espacio y del tiempo. Entonces tendríamos el grupo de la pintura, la escultura y la arquitectura en el orden espacial; la danza en el orden mixto; y la literatura y la música en el orden temporal. Nos hemos atrevido a indicarlo así en la tabla anexa sobre la *Poética*, nº 1, seguros de no alterar las conclusiones aristotélicas.

392.—Desde este instante, hemos adelantado sobre la funesta comparación platónica entre la poesía y la pintura ("Ut pictura, poesis"), comparación de tan equívocas consecuencias para la estética, y que Lessing desacreditará para un par de siglos, en tanto que aparece la pintura animada con el cinematógrafo, y en tanto que llegamos a la escultura animada de calidad artística y que supere el estado rudimental de los juguetes mecánicos.* Es verdad que, en el drama, el orden temporal se mezcla con el orden espacial: escena y

bultos humanos; pero Aristóteles considera aquí este orden como secundario y extratécnico; es decir: asunto de otra técnica, que no es ya la poética. La poesía, la literatura en general, acomoda, pues, junto a la música, en el orden temporal. Ambas artes operan con el tiempo; no con el tiempo en general: con el tiempo rítmico. En la *Retórica* hemos visto la comparación del ritmo de la prosa y el ritmo del verso, y hemos visto cómo Aristóteles, repitiendo a Platón, rechaza la prosa sin ritmo como cosa anterior al arte (§ 283 y 368). El ritmo se resuelve aquí en sonido. Ahora bien, Aristóteles afirma que la música es el arte más imitativa; y también ha dicho en la *Retórica* que, de todos los órganos humanos, la voz es el más imitativo; y en los *Porqués* y en la *Política*, que las sensaciones acústicas son las más cargadas de sentido moral (§ 337-13º f y 453). De donde resulta que lo más imitativo es un elemento de orden temporal, y que éste es lo más apropiado para la expresión de lo subjetivo. Luego queda comprobado del todo el sentido técnico de la imitación, tal como lo hemos interpretado (§ 388). Si Aristóteles tratara de la imitación en el sentido vulgar, no preferiría para ella el instrumento de mayor alcance subjetivo, sino el de mayor alcance objetivo; no preferiría el agente temporal, sino el agente espacial. Pues ¿qué sería entonces el sonido, como agente de la imitación vulgar? A lo mucho tendría que reducirse a aquellos efectos grotescos: trueno de la tempestad, ladrido de los perros, de que se burlaba Platón (§ 272).



393.—Hasta aquí la música y la poesía están juntas. Al diferenciarlas, Aristóteles aplica el triple criterio de *procedimiento, objeto* y *manera*. Pero confunde como partes de la misma enumeración el discrimen entre las dos artes, y el discrimen entre los géneros literarios, interior ya a la literatura. No hagamos lo mismo. La música y la poesía se distinguen por el *procedimiento*: para aquélla, el sonido puro; para ésta, el lenguaje. Uno y otro procedimiento pueden usarse conjunta o separadamente. El aire musical puede aparecer solo en cítara y en flauta (§ 42). La palabra aparece sola en la epopeya antigua. Y la melodía y las palabras concurren en los coros del drama. La fatalidad que sumergió la poesía lírica en la masa de la música que la acompaña producirá largas confusiones (§ 38 y *ss*). Desde luego, Aristóteles solamente considera la lírica como embrión. Y todavía en el Renacimiento, un comentarista tan perspicaz como el Pinciano comienza por prescindir de la verdadera lírica—de lo cual responde el concepto vulgar de la imitación, pues fácilmente lo convence de que la lírica no es

“imitante”—, y luego se empeña en darnos por lírica una pantomima o baile dramático que él llama “tripudio”.

394.—Hemos llegado ya a la poesía. La *Retórica* todavía llama poesía exclusivamente a la literatura en verso. En la *Poética*, la crítica griega define por primera vez que hay una esencia común, que hoy llamamos literatura, en ciertas obras, ora sean en verso o en prosa. Para esta esencia común Aristóteles no encuentra palabra, pero la percibe con toda nitidez. Los versos filosóficos de los presocráticos no son poesía, como no lo sería la obra de Herodoto aun cuando se la versificase. En cambio, son poesía los mimos en prosa de Sofrón y Jenarco y, en mucho, los diálogos socráticos (§ 327, 337-10º, 382, 462 y 483). También por primera vez en la crítica griega, queda admitido el poema en prosa. Ante esto, pierde valor la antigua clasificación de los géneros conforme al metro: épico, elegiaco, etc. Por lo demás, la *Poética* se consagrará principalmente a un tipo de poema en verso: la tragedia.

395.—Puesto que prescindimos de la función lírica, sólo nos quedan las dos funciones episódicas: el drama y la épica. El *objeto* de ambos es la imitación de las acciones humanas. Los objetos de la imitación pueden ser buenos o malos. Al hombre, en efecto, puede presentársele: 1º tal como es, toque de realismo de que no vuelve a hablarse (§ 398); 2º peor que como es, en la caricatura5 3º mejor que como es, en la idealización. De aquí resultan diferentes géneros de que trataremos más adelante. Los personajes del insípido Cleofón son iguales a nosotros; los del primer parodista, Hegemón de Tasos, y los de Nicocares, el autor de la *Deiliada*, peores que nosotros; y los de Homero, mejores. Otro tanto hacen las demás artes en su caso: el pintor Dionisio reproduce fielmente su modelo; Pausón lo empeora; Polignoto lo

sublima.

396.—Tal es el *objeto* de la imitación. Nuevas clasificaciones genéricas surgen de la *manera* de la imitación. Si el poeta está siempre en escena, tenemos la narrativa; si se esconde tras sus personajes, la dramática. Homero combina efectos de ambas. Esta teoría procede de Platón quien, con mejor sentido, advierte que cuando el poeta habla por sí mismo ejerce también una función lírica (§ 271). En verdad, el recuerdo de su maestro sólo sirve aquí para confundir a Aristóteles, según se nota en el resto de la *Poética*. Los parlamentos o diálogos de los héroes homéricos no determinan el género dramático, ni corresponden a la definición aristotélica de la tragedia, o a las obras trágicas que Aristóteles parece tener siempre a la vista. De esta confusión nace también el consejo absurdo al poeta épico, de que haga lo posible por ceder la palabra a susi personajes y hable poco por cuenta propia.

397.—El *objeto* y la *manera* de la imitación establecen diferentes puntos de vista para la clasificación de las obras. Sófocles, por su objeto grave e idealizado, cae al lado de Homero; por su manera dramática, cae al lado de Aristófanes.

398.—Para Aristóteles, lo característico de la poesía está en ser una imitación de lo general, de las verdades universales, de las íntimas realidades del espíritu, y no de objetos particulares y sensibles. La poesía no es ya imitación en tercer grado, como en Platón (§ 278), sino representación de realidades más firmes que los hechos y los productos prácticos. No cuenta lo que sucede y perece, como la historia, sino lo verosímil, las especies imperecederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana (§ 472 y *ss*). Claro es que la poesía, junto a lo verosímil, puede incorporar lo real. Como que lo real, por serlo, es también

verosímil ("Cum grano salís"). Los héroes de la poesía pueden ser históricos, legendarios o inventados (§ 415). En todo caso, Homero contiene más realidad que Herodoto o Tucídides. Sólo en este sentido, y no en el sentido práctico, puede aceptarse aquella afirmación de Alcidamas: "La *Odisea* es el espejo de la vida". Por eso Aristóteles ni siquiera se ocupa del arte que refleja al hombre tal como es. El arte—dice—-puede hacer lo que la naturaleza no puede: la completa y la desafía. Algunos pasajes de la *Retórica*, la *Física*, la *Metafísica* y la *Política* confirman esta admirable doctrina. Tanto Platón como Aristóteles reconocen que la inspiración está por encima de las cosas inferiores. Pero al llegar a la obra poética, el maestro la considera como la última degradación de las ideas; y el discípulo, como la plena realización de las ideas implícitas en las cosas. La operación semántica de la poesía, que es la ficción, queda definida soberbiamente por Aristóteles como un "arte de decir mentira en recta manera". Este concepto alcaliza todo su sentido a la luz de ciertas observaciones de interpretación crítica que encontraremos más adelante (§ 435, 470 y tabla III de la *Poética*, IV-C).

7.—b) *Origen de la poesía y relación entre sus géneros.*

399.—Queda definido el concepto de las Bellas Artes. Queda hecho el deslinde de la poesía. El cuadro que se traza a continuación sobre los orígenes de la poesía, sus desarrollos genéricos y mutuas relaciones entre los tipos, tiene un valor mucho más conceptual que histórico. El instinto de imitación, tan imperioso en el niño y que amanece tanto como el hombre, es en sí una fuente de goce, relacionado con el goce del conocimiento. La sinonimia filosófica lo mismo preside a la realización de la idea artística que a la contemplación de la obra ya realizada, y aun al reconocimiento del común

denominador que sirve de base a la metáfora (§ 369 y 466). El placer imitativo lo mismo se experimenta en el ejercicio propio que en el disfrute de la obra ajena. La cosa imitada bien podrá ser en sí misma placentera o penosa: el efecto de la expresión será siempre placentero. El goce intelectual del conocer, origen de todo progreso humano, se matiza y madura con los halagos sensoriales de la vista y del oído. El instinto hacia la imitación y la armonía es el complejo impulso que late en el origen del arte. Tal impulso es una necesidad del alma, y no un lujo más o menos superfluo. Sabemos por la *Ética* hasta qué punto contribuye a la integración humana el júbilo que resulta de poner en juego nuestras facultades. Cuando aquel impulso, cuando estas facultades imitativas—patrimonio general de los hombres—son eminentes e imperiosos, nace el artista. En nuestro caso, nace el poeta.

400.—Hay dos temperamentos, o mejor dicho, dos direcciones del temperamento poético: la una contempla el bien, la otra el mal. La escala va de lo sublime a lo lúdicro. En un extremo, encontramos, como primer forma poética, el ditirambo o canto lírico en honor de los dioses y de los héroes; de donde viene la epopeya homérica. Ésta, a su vez, por mutaciones internas, produce la tragedia. En el otro extremo encontramos, como primeras formas, el yambo, poema satírico que se consiente mofas e increpaciones directas—como acontecía en las fiestas cereales—y el canto fálico, que aún se recitaba en las procesiones religiosas del siglo IV A. C. De éstos viene el poema burlesco; ejemplo, el *Margites* de Homero, hoy perdido. Éste, a su vez, por mutaciones internas, produce la comedia. Homero, pues, aparece como punto de bifurcación en ambas direcciones. Por eso hemos hablado de dos direcciones del temperamento, y no de dos clases de poetas como dice Aristóteles

sumariamente. Recordemos, además, que al final del *Symposio*, Sócrates explica al trágico Agatón y al cómico Aristófanes la unidad fundamental de ambas inspiraciones (§ 178). (Ver la tabla 1 de la *Poética*).

401.—Es notorio que este boceto histórico dista mucho de ser completo y no pasa de una simplificación conceptual al servicio de una teoría. Así se comprende que no diga una palabra de la tetralogía antigua, o conjunto de tres tragedias y un drama satírico que cada poeta presentaba al concurso. Algunos creen ver en esta omisión una prueba más de la mutilación de la *Poética*. Otros se aventuran a pensar que la costumbre de la tetralogía nunca llegó a establecerse del todo, y que el término mismo es invención ulterior de algún gramático. El sistemático Aristóteles, en verdad, no hubiera dejado de señalar el hecho de que las tres tragedias de la trilogía esquiliana representan, en cuanto a extensión, una etapa entre el pleno desarrollo de la epopeya y el acortamiento de la tragedia en Sófocles y en Eurípides. En cuanto al drama satírico o apendicular, aunque se le menciona rápidamente, se le deja al margen, porque no entraba en la marcha de la teoría. Este género original, que tanta boga alcanzó en Grecia y nunca fué transportado a Roma, sólo se encuentra descrito en el *Arte* de Horacio.

402.—Adviértase, pues, el esfuerzo para reducir la historia a la teoría, y adviértase la simplicidad de la fórmula: la imitación mediante palabras puede dar, según su objeto grave o burlesco, la lírica laudatoria o la invectiva; las cuales, por intermedio de la épica sublime o satírica, dan a su vez la tragedia y la comedia. No le interesa al filósofo lo que le interesaría al historiador. Como historiador, Aristóteles ya ha dado sus pruebas en libros anteriores. Aquí la serie funcional le preocupa más que la cronológica. No se pregunta, por ejemplo, si el ditirambo habrá aparecido antes o después del

yambo o del canto fálico. No se pregunta sobre la autenticidad del *Margites*. Conocía mejor que nadie, y las recuerda expresamente, las tentativas simultáneas de la comedia en Sicilia, en la Atica, en el Peloponeso. Pero no se embaraza con hechos: va siguiendo ideas, contempla sólo las abstracciones. O bien, al contrario, convierte en ley genética de la poesía una mera observación histórica, y hace nacer la dramática de la épica sólo porque las tragedias atenienses recuerdan motivos y personajes de las sagas. Lo cual es verdad, al punto que cierto escoliasta ha pretendido que la introducción de personajes mudos en el teatro es también una sugestión derivada de Homero.

403.—Mucho más grave y orillado a errores parece el que Aristóteles prescinda en absoluto del rito religioso para explicar los orígenes de la poesía, y singularmente del teatro, que es el centro de su atención (§ 69, 217, 415-2º, 429-431). Con esto se priva, de paso, de la mejor explicación que puede darse sobre la reiteración tradicional de ciertas fábulas. El, mediante una petición de principio, la interpreta deduciendo de estas fábulas la estructura del drama, y alegando luego que el drama las prefiere porque son las que mejor cuadran con su estructura (§ 430). O el sentido religioso, en el concepto de culto, no era en él muy vivo; o se había desvanecido en su época lo bastante para pasarlo por alto; o sencillamente la interpretación religiosa caía fuera de su argumento y más bien le estorbaba. El mismo se contradice: por una parte, pone a Homero en el origen de la tragedia con la *Ilíada* y la *Odisea;* por otra, observa que en el teatro son más frecuentes los temas de las epopeyas no homéricas (§ 336). Nosotros ya sabemos que sólo un impulso religioso, más antiguo y profundo que Homero, puede explicar el nacimiento de la tragedia, aun cuando ésta aparezca más tarde salpicada de temas homéricos (§ 69).

404.—A lo que llamamos el confinamiento de la crítica griega debe atribuirse la violenta asimilación de la tragedia y de la epopeya (§ 32 y *ss*. y 335). "Si los griegos—dice Egger—hubieran despreciado menos las lenguas extranjeras; si, además de las observaciones de los astrónomos caldeos y los ejemplares de historia natural cuyo estudio ha enriquecido tanto sus libros, Aristóteles hubiera recibido, en efecto, de Alejandro algunas muestras de la antigua poesía de la Persia y la India; si hubiera siquiera leído en traducción algunos episodios de aquellos enormes y maravillosos poemas en que el genio épico destella entre las exuberancias orientatales; si algo se le hubiera alcanzado del Valmiki del *Ramayana*, que confiaba a la memoria de sus discípulos una narración de cuatro mil versos; tal vez hubiera translúcido algunas dudas sobre el origen corrientemente atribuido a los poemas homéricos, y hubiera vacilado en proseguir hasta el fin su fría y a menudo falsa asimilación de la tragedia y la epopeya".

405.—Como le parecen más dignos de examen los últimos resultados de su pretendida génesis poética que no los gérmenes de que ella arranca o los estados intermedios que cruza, el embudo de la *Poética* se adelgaza, el foco se estrecha rápidamente hacia la dramática, prescindiendo de la lírica y dejando la épica para mejor ocasión (§ 384). Y en la dramática, prefiere discurrir sobre la tragedia, como asunto grave que es, ofreciendo ocuparse de la comedia en el libro II, hoy perdido, y despachándola con no disimulado desvío. La comedia representa un carácter inferior y ridículo, menos generalizable que la tragedia; una especie de fealdad o deformidad que sólo se justifica si no daña al espectador: lo que es lúdicro o risible sin ser doloroso. La sátira personal de Crates no le repugna por lo que tiene de escandalosa, sino por lo que tiene de particular, de apegado al caso único. La gradación filosófica de los géneros se dobla con una noción

de su jerarquía moral que recuerda a Taine, y lo lleva a cerrar el telón sobre el espectáculo festivo. Menos mal que, en la literatura griega, la tragedia es en cierto modo un compendio de los géneros: la épica está en los mensajeros y prólogos; el teatro mismo, en los personajes; la lírica, en los coros. De modo que, al consagrarse a la tragedia, la *Poética* cubre de hecho un campo más vasto del que se propone. Si a esto se añade su mayor difusión pública, su mayor trascendencia social, se comprende que aparezca como el género predominante.

406.—Esto nos lleva a la comparación entre la epopeya y la tragedia. Ambas tienen rasgos comunes, relaciones de grado y rasgos exclusivos. Aunque todo ello aparecerá más claro cuando examinemos la estructura y la función de la tragedia (§ 413 y *ss*. y 440 y *ss*.), desde ahora podemos abordar la comparación, poniendo en orden las ideas de Aristóteles (Ver la tabla nº 11 de la *Poética*).

407.—Rasgos comunes, *a*) La función catártica de la poesía. *b*) El objeto serio y heroico, *c*) La indiferencia a la historicidad del hecho presentado, *d*) La materia épica que, por lo general, es fuente de la tragedia. Aristóteles quiso decir que la tragedia deriva de la épica, y no le ocurre que ambas provengan independientemente de tradiciones religiosas anteriores, aun cuando la tragedia ya evolucionada se inspire en la documentación escrita de aquellas tradiciones, que sólo se conservan en las epopeyas. Sin embargo, no ignoraba que la tradición era más amplia que la épica: véase, en el párrafo siguiente, su observación sobre la *Odisea*. También en el análisis de la tragedia se deja sentir que admite fuentes trágicas directas de la tradición, sin el intermedio de la epopeya.

La Poética de Aristóteles.– II: Comparación entre la Epopeya y la Tragedia

1º– *Rasgos comunes.*
- a) *Función catártica.*
- b) *Objeto heroico.*
- c) *Indiferencia histórica.*
- d) *Materia épica de la tragedia.*

2º– *Relaciones de grado:*
- a) *Unidad de acción causada, en orden trino (Ver tabla III), más rigurosa en la tragedia.*
- b) *Estructura simple o compleja; ésta, más varia en la epopeya.*
- c) *Extensión ilimitada en la epopeya, menor en la tragedia.*
- d) *Mayor fantasía en la epopeya.*
- e) *Uniformidad métrica en la epopeya y variedad en la tragedia.*

3º– *Rasgos exclusivos:*
- a) *De la epopeya: la variedad y simultaneidad de lugares.*
- b) *De la tragedia: coros, canto, música.*
- c) *De la tragedia: espectáculo y representación.*

4º– *Preferencia de Aristóteles por la tragedia:*
- a) *La tragedia posee mayor unidad.*
- b) *Mayor riqueza de recursos artísticos.*
- c) *Mayor rapidez en su relativa brevedad.*
- d) *Mayor concentración hacia el efecto poético.*

A) *Ambos géneros se dirigen a públicos más o menos cultos.*
B) *La tragedia puede prescindir, sin desvirtuarse, de la representación.*
C) *Los vicios del espectáculo no son imputables a la poesía trágica.*

Nota: Sobre la falsa teoría de las Tres Unidades, que surge de una violenta interpretación de la comparación entre la epopeya y la tragedia, ver, en el texto, § 442 a 446.

408.—Relaciones de grado, *a*) La unidad de acción, causalmente concatenada en principio, medio y fin, menos rigurosa en la epopeya que en la tragedia. Se distingue entre el ciclo homérico y los épicos posteriores, contemporáneos de Pisistrato y de Pericles. Ninguno ha superado a Homero por cuanto a la unidad. En la *Odisea* se sacrifica la riqueza a la unidad, prescindiendo de algunas aventuras del héroe: su

herida en el Monte Parnaso, su simulada locura, etc. Los épicos posteriores creen conseguir la unidad con sólo dar a su poema el nombre de un héroe: *Teseida, Heracleida*. En verdad, Pisandro y Panyasis no hacen poemas, sino industria poética, aunque honorable, *b*) La estructura, que en ambas admite lo simple y lo complejo, lo patético y lo ético (la *Ilíada* y la *Odisea*), puede, en la epopeya, ofrecer mayor variedad episódica de peripecias, anagnorisis y sufrimientos, *c*) La extensión es prácticamente ilimitada en la epopeya, y mucho menos en la tragedia, aunque en los orígenes era muy dilatada. La tragedia no abarca toda una epopeya o toda una historia, sino que entresaca de ellas un pequeño asunto cabal, transportable al teatro, *d*) La epopeya, por todas las circunstancias descritas, concede mayor ensanche a la fantasía, y aun el no estar sujeta a la representación le permite escenas que el teatro no soportaría, como la persecución de Héctor por Aquiles (§ 336-3º). La epopeya, teatro de la imaginación, tiene más derecho a la fantasía que la tragedia, teatro presente y material. Sutilmente, Aristóteles relaciona el placer de la fantasía con el de añadir algo por propia cuenta al relato de un hecho, deleite a la vez del relator y del que escucha. *e*) La métrica de la epopeya se limita al verso heroico, en tanto que la tragedia admite varias combinaciones y estrofas: la determinación de estas formas "ha sido dictada por la naturaleza". El yámbico nació para el diálogo, como el trocaico para la danza satírica. Fué un error de Queremón el escribir su epopeya *El Centauro* en metros variados (§ 38).

409.—Rasgos exclusivos, *a*) La epopeya permite cierta simultaneidad de lugares imposible para la tragedia. Esta observación causó, según adelante veremos, el absurdo dogma renacentista de la unidad de lugar (§ 445). *b*) La epopeya carece de música, melopea, coro, *c*) La epopeya carece de espectáculo escénico.

410.—De la comparación, se pasa a la preferencia. La mayoría de los críticos optaban por la epopeya. Aristóteles opta por la tragedia. En uno y otro caso se aducen apreciaciones de formalismo casi geométrico, que no pueden sustituir el criterio del gusto. Hoy escogemos por obras, no por géneros. La comparación anterior no establece preferencia en cuanto a los rasgos comunes. En cuanto a las relaciones de grado, sólo cabe escoger entre la mayor fantasía de la epopeya y la mayor amenidad métrica de la tragedia. En cuanto a los rasgos exclusivos, hoy concebimos una variedad y aun simultaneidad de lugares escénicos que anulan el argumento en favor de la epopeya. Quedan como patrimonio de la tragedia los rasgos operáticos, coro, canto y música, y la presencia del espectáculo. Pero Aristóteles piensa que cuanto vale en la epopeya se encuentra también en la tragedia, y algunas cosas más. "Quien sepa juzgar una buena o mala tragedia, sabrá también juzgar una buena o mala epopeya". Finalmente, prefiere la tragedia por su mayor unidad, riqueza de recursos, brevedad, rapidez y concentración hacia el efecto poemático, efecto que todavía el espectáculo viene a reforzar. Medítese lo que perdería el *Edipo* disuelto en el mismo número de versos de la *Ilíada* y privado de los elementos teatrales.

411.—Los adversarios de este punto de vista parece que se han dejado influenciar por la decadencia a que la tragedia ha llegado. Pero él contempla la tragedia en su auge, en su ser verdadero y no en su prostitución ulterior. Contra ella se esgrimía también el argumento de que la epopeya se dirige a un público más culto, que no necesita ver las cosas materialmente. A esto contesta Aristóteles que la epopeya ha acabado también por avulgararse en cuanto al auditorio. Reconoce que el espectáculo teatral ofrece ejemplos viciosos. Así como el músico instrumental suele acompañarse de

gestos y ademanes inútiles, hay actores que se las arreglan exagerando su desempeño. El esquiliano Mynisco, educado en una escuela sobria, juzgaba que el joven Calípides parecía un mono en escena. Pero también Sosístrato hizo exhibiciones ridiculas recitando epopeyas, como las hizo Mnasites en cierto concurso de cantores. Y ni lo uno ni lo otro van a cuenta de la poesía, sino del arte histriónico. La presencia y el movimiento del cuerpo humano no son condenables en sí mismos, sino en su abuso. De otra suerte, habría que condenar la danza. Porque algunas mujeres no se conduzcan como damas, sería injusto sentenciar contra la mujer. Por último, ni siquiera es verdad que la tragedia necesite del espectáculo escénico para cumplir su fin poético, que lo mismo se satisface con la simple lectura.

412.—Según declaraciones de la *Política* que ya conocemos, era de esperar que el argumento de los públicos más o menos cultos no le impresionara muy mucho. Aristóteles no cree que las minorías selectas sean necesariamente los mejores jueces (§ 261). Prefiere los saldos del juicio colectivo, donde las diferencias individuales conmutativamente se completan y corrigen unas a otras. En su doctrina de la soberanía democrática, el Estado se orienta conforme a un fin procurado a través de la justicia conmutativa. Como en el refrán popular, "Todo lo sabemos entre todos". Verdad es que su Estado presupone, irremediablemente, un pueblo ya selecto y culto.

8.—c) *Estructura de la tragedia* (Véase la tabla nº III de la *Poética*).

413.—Aristóteles sigue la noción platónica de que el poema es un ser vivo, formado por partes coherentes y necesarias (§ 266 y 284). Pero toma al pie de la letra esta metáfora, y añade

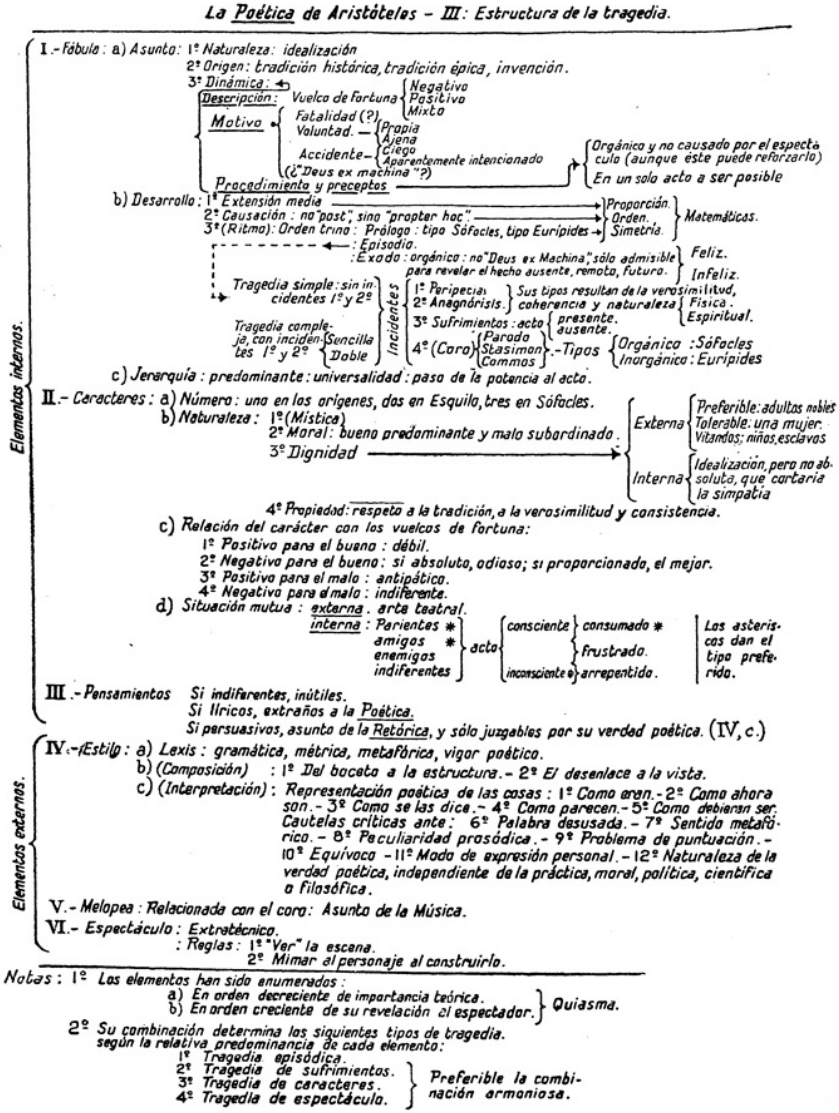
otra noción por su cuenta: en este ser vivo, hay que estudiar primero el organismo y después la función, primero la anatomía y después la fisiología (§ 328 y 441).

414.—Enumeremos en orden decreciente de importancia los seis elementos que integran la tragedia: Tres internos: I, Argumento, asunto, acción, historia, que llamaremos *fábula;* II, Héroes, personajes, "personas fatales" que decían los aristotélicos españoles, que llamaremos *caracteres;* III, El contenido mismo de lo que se habla en parlamentos, diálogos y aun coros, las ideas expresadas, que llamaremos *pensamientos*. Tres externos: IV, Lenguaje poético, "lexis" o cuerpo verbal, "dicción" en Aristóteles, que llamaremos *estilo;* V, Cantos, acompañamiento de música en los coros, que llamaremos *melopea;* VI, Escena en todos sus conceptos, que llamaremos *espectáculo*. Recordemos que las diferentes imitaciones artísticas se distinguen según *procedimientos, objetos* y *maneras* (§ 393-397). Veremos entonces que los tres elementos internos corresponden al *objeto;* el *estilo* y la *melopea*, al *procedimiento;* y el *espectáculo*, no en cuanto significa máquina escénica, sino en cuanto a la presencia real de personajes que declaman, a la *manera*.

415.—I, *Fábula*. Podemos examinarla conforme a tres aspectos: a) *asunto;* b) *desarrollo*, y c) *jerarquía*, a) *Asunto*: 1º *Naturaleza* del asunto dramático, de que depende la diferencia entre lo cómico y lo trágico. La tragedia requiere asunto serio, noble, idealizado. 2º *Origen*, tópica o lugar donde se encuentra el asunto trágico: *historia, tradición épica* o *mera invención*. Historia, como en *Los Persas* de Esquilo; épica, como en la mayoría de las obras; invención, como en el excepcionalísimo *Anteo* de Agatón (§ 187, 202). La superabundancia del tema épico ha impreso fisonomía a la tragedia. Se explica por el origen religioso del género, que

Aristóteles olvida (§ 69, 217, 403, 429-431). Cuando el tema es histórico o legendario, deben respetarse los perfiles ya conocidos, demostrando la originalidad tan sólo en el tratamiento (§ 430). Cuando es inventado, el poeta no tiene más guía que su talento y las leyes artísticas. 3º *Dinámica* o virtud trágica del asunto. El estímulo emocional requiere un *vuelco* de fortuna. Lo mismo puede ser un *golpe* de fortuna—de mal para bien—, o un *revés* de fortuna—de bien para mal—. Algunos comentaristas confunden el *vuelco* y el *incidente de sufrimiento* (§ 425). Es un error: la dinámica supone la creación de una atmósfera patética. Esta atmósfera resulta de todas las circunstancias de la obra, y no debe confundírsela con ninguna de ellas en particular, aunque alguna pueda ser decisiva. El *vuelco* es concepto; el *sufrimiento*, recurso. Así como el *vuelco* puede ser negativo o positivo, así el desenlace puede ser desgraciado—como en Eurípides las más veces—o afortunado. Ambos aceptables, pero preferible el desgraciado, pues el afortunado deriva hacia la comedia. Vuelco *negativo*: Edipo, en pleno bienestar, descubre su desgracia. Vuelco *positivo*: cambia la fortuna de Ifigenia cuando aparece su hermano Orestes. Pero como la dinámica se funda también en la pugna de caracteres que luego se verá (§ 431 y 432), hay vuelco *mixto*, en que un carácter se hunde y otro se levanta: en el *Lynceo*, de Teodecto, el acusador conduce ya a la muerte a su acusado, cuando el tribunal invierte la sentencia (§ 498). Hasta aquí la descripción del vuelco. Veamos el motivo del vuelco: la *fatalidad*, que parece un motivo poco aristotélico (§ 450); la *voluntad* humana, el motivo trágico por antonomasia, y más si procede de la propia culpa; el *accidente*, que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención: la estatua de Mytis, en Argos, se desploma en medio de un espectáculo, y aplasta precisamente al responsable de la muerte de Mytis. Ya se comprende que el "Deus ex machina"

sólo debe usarse con gran cautela y con singular astucia. Finalmente, los procedimientos y preceptos del vuelco: 1º Aunque el efecto trágico a veces se refuerza con el espectáculo, como cuando Edipo reaparece en escena con la cara ensangrentada, tal efecto debe ser orgánico y resultar de la acción misma, de suerte que sea eficaz aun a la sola lectura de la tragedia. 2º En lo posible, es aconsejable, para que el choque sea más contundente, que acontezca de una sola vez: el mensajero anuncia a Edipo su insospechada desgracia. Aristóteles percibe toda la grandeza de este efecto, pero sólo explica una de sus causas: el ser un efecto súbito. Hay que añadir otra causa: el ser la revelación de un horror que, aunque se ignoraba, yacía oculto y presente, bajo el manto de la engañosa felicidad. Como los conceptos se entrelazan, hay que distinguir bien entre la *dinámica del vuelco* y la *estática de la situación*, que luego estudiaremos (§ 432).



416.—Pasamos ahora al segundo aspecto de la *fábula:* b) *Desarrollo*. Algo se adelantó sobre esta al comparar épica y tragedia (§ 406 *ss.*) Tiene tres circunstancias, que corresponden a las tres circunstancias de la belleza matemática, de que habla la *Metafísica*: *proporción, orden y simetría* (§ 337-7º)

417.—1º A la *proporción* corresponde la *extensión* de la tragedia, la adecuada determinación en el tiempo, el continente temporal. Nueva aplicación del justo medio: por un extremo, la epopeya es mayor, y en ello estriba una de las diferencias formales entre ambos géneros i por otro extremo, son menores las improvisaciones dialogadas de aquellos primitivos poemas que Aristóteles encuentra en el germen dramático. Determinado el justo medio en la extensión, hay que determinar su más y su menos. Aunque rechazada por Platón en el *Hipias Mayor*, aquí sobreviene la noción cuantitativa de la belleza, siquiera sea como recurso de explicación: el animal diminuto o el de mil estadios no pueden verse, luego no son bellos. Si la acción es demasiado pequeña, resulta indistinta, no daría cabida a la maturación emocional. Esta necesita una acumulación gradual de emociones, que suspendan y empujen la atención hasta el fin, y sin fatigarla, por "adición de bienes" (§ 337-6º) Si la acción es demasiado grande, resulta inabarcable. Aun sin contar con las exigencias materiales de los "agones" o concursos, hay en el alma ciertos módulos de capacidad, números redondos de captación. Para respetarlos, sometámonos a la prudente medida de la memoria: que al llegar al fin, no se haya olvidado el comienzo (como en el teatro chino).

418.—2º Al *orden* matemático corresponde la *causación*. Aquí se manifiesta el inapelable principio de "unidad de acción", que también deriva del sistema de captación que hay en nosotros, que se relaciona con la sinonimia filosófica y que fué objeto de una observación aislada en los *Porqués* (§ 337-3º y 13º-b). El poema debe entrar en el alma como una espada en la vaina. Sin unidad no hay poema, sino mezcla de miembros dispersos, desprovistos de empuje para abrir las puertas de nuestra sensibilidad. De aquí la inconsistencia del inventario

histórico si le compara con el poema (§ 472 y *ss*.) El poema tiene que crecer en *propter hoc*, no en *post hoc*. No es lo mismo preceder que producir. Por lo demás, no se deja fuera del análisis cierta alternancia entre una acción principal y otra secundaria, más propia de la elasticidad de la epopeya que del rigor del teatro. Así, en la *Odisea*, la serie "navegaciones de Odiseo" y la serie "pretendientes de Penélope" se juntan en un desenlace mixto, que levanta a Odiseo y hunde a los pretendientes. Esta circunstancia se relaciona de cerca con la que sigue.

419.—3º A la *simetría* matemática corresponde el *ritmo*. Aristóteles descarta la simetría, como más apropiada a las artes plásticas, visuales o espaciales, que no a las auditivas o temporales. Nos parece un hueco en la doctrina, muy fácilmente subsanable con sólo trasladar la simetría espacial al ritmo temporal. El ritmo tiene en el poema trágico un doble sentido: ritmo verbal y ritmo de acción. El verbal corresponde al estilo, y se lo estudió también a propósito de la forma retórica (§ 368). En cada frase musical hay un ritmo, y también en la sucesión de las partes de una sinfonía. El ritmo de acción en la tragedia corresponde al "orden trino" con que se suceden sus partes. La lógica del acto humano, del acto artístico en general, de la música, del discurso, del poema, exige que las cosas empiecen, se desenvuelvan y acaben (§ 266). La tragedia corre desde el *prólogo* hasta el *éxodo*, salvando la cuesta intermedia del *episodio*. Tal es el orden trino: principio, medio y fin, o como se dirá más tarde: exposición, nudo y desenlace. Nueva aparición del medio aristotélico, para concordar los dos polos de la dicotomía platónica (§ 4 y 257). Apurando un poco, vemos aquí un reflejo del número 3 pitagórico. Y, en último análisis, el orden trino recuerda la figura del silogismo: mayor, menor y conclusión. La expresión "orden trino", como muchas de que

nos valemos para explicar la *Poética*, no consta en Aristóteles.

420.—Los prólogos, que aparecen antes del primer canto coral, son extensos en Eurípides, y los recita generalmente un dios. En Sófocles, se reducen a breves referencias sobre los antecedentes de la fábula. En Eurípides tienden a resumir la acción misma de la tragedia, y por eso Aristóteles los considera redundantes, pero es innegable que, en ciertos casos, realzan la acción (§ 186, 244 y 245).

421.—El éxodo es aquella parte de la acción que generalmente sigue al último canto coral, y que entraña un desenlace feliz o infeliz. Del éxodo nada dice Aristóteles; pero se entiende por el resto de la teoría que debe ser un movimiento que cierre el ciclo lógico, un verdadero remate exhaustivo y no una interrupción mecánica y externa, tanto más cuanto que no hay telón. Por eso le repugna el "Deus ex machina" o desenlace por intervención providencial, que tan mal efecto causa cuando la Medea de Eurípides escapa en el carro del Sol, o cuando, en la *Ilíada*, Atenea se atraviesa para atajar a los griegos fugitivos. Este recurso debe reservarse para los acontecimientos extraescénicos, en que el dios hace de mensajero, o para la revelación del pasado o del porvenir que sólo un dios abarca y que supera el entendimiento humano.

422.—Dejamos el episodio para el fin, porque exige consideración más detenida. Es el cuerpo principal, el sustentáculo de la tragedia. La fábula es simple cuando corre directamente a su fin sobre un episodio lineal. Es compleja—el tipo mejor—si procede en carrera de obstáculos. Y todavía puede ser compleja sencilla o compleja doble, según presente uno o dos obstáculos en el episodio (§ 439). Estos obstáculos son los *incidentes* del episodio. Hay cuatro grupos de incidentes; los tres primeros son típicos, porque su enlace con la acción es objetivo; el cuarto es atípico, porque su enlace con

la acción sólo es subjetivo: 1º *peripecias;* 2º *anagnorisis*, descubrimiento o reconocimiento por sorpresa; 3º *sufrimientos*, ciertas sazones patéticas, cuyo lugar en la *Poética* resulta algo indeciso, pero que sin duda acomodan aquí; y 4º *coros*, que tampoco merecieron el lugar de honor que les corresponde, siguiendo la general fatalidad de la lírica. Peripecias y anagnorisis determinan la estructura de la fábula compleja, sea sencilla o doble. Los sufrimientos también podrían considerarse como subtipos de la peripecia. Los coros alternan con la acción en lugares bien determinados.

423.—Las peripecias no han de multiplicarse, ni han de pesar tanto que perturben la unidad de acción. Respetando este principio, han de sujetarse a la causación. Se las ha definido como sucesos ajenos a la voluntad que las padece. Pero no sean ajenos a la probabilidad de la fábula, como aquella lamentable intervención de Egeo en la Medea. Si no puede evitarse un toque de improbabilidad, relégueselo a una época anterior a la acción escénica. Así, cuando Edipo investiga la muerte de su padre, no le ocurre pensar que su padre es el mismo hombre a quien mató en otro tiempo. Y los espectadores admiten fácilmente el olvido de un hecho tan lejano. Pecan, en cambio, contra la verosimilitud la *Electra* de Sófocles, cuando el pedagogo cuenta que Orestes ha muerto en las carreras deificas (sea que aun no se habían instituido los juegos píticos, o que la noticia aún no hubiera podido llegar a Argos), y *Los Mistos* (¿de Esquilo?), cuando se pretende que Telefo viaja desde Tegea hasta Misia sin pronunciar una palabra. Por supuesto que el genio remedia cierto sabor de inverosimilitud, como en el delicado pasaje homérico en que los feacios depositan a Odiseo dormido sobre las playas de Itaca.

424.—La anagnorisis es un paso súbito de la ignorancia al

conocimiento, mecanismo el más adecuado para presentar el vuelco de fortuna (§ 415). Puede referirse a cosas, a hechos o a personas; y en este caso, la sorpresa puede ser para uno solo de los dos personajes o para ambos. Hay seis tipos de anagnorisis: 1º De *exterioridad*. El menos artístico: el poeta se vale de marcas del cuerpo congenitales o adquiridas, objetos o prendas de uso habitual como los collares. Odiseo es reconocido gracias a una cicatriz en el muslo, primero por el porquerizo Eumeo y luego por su nodriza. En el primer caso, el mismo héroe señala su cicatriz para identificarse, recurso de pobre efecto; en el segundo caso, la hospitalidad ordena bañar al huésped, la nodriza ve la cicatriz casualmente, y la sorpresa es artística porque la justifica la peripecia misma. 2º De *declaración*. Este tipo tampoco es eficaz: el poeta lo solicita expresamente y no lo hace brotar de la acción. Ifigenia revela su identidad inconscientemente en la carta que manda a Grecia, lo que es inobjetable. En cambio, su hermano Orestes declara su identidad de un modo directo, como cumpliendo una orden del poeta, lo que desvirtúa la anagnorisis. Lo mismo pudo haber presentado, según el tipo anterior, algunas prendas para que Ifigenia lo reconociese. En el *Tereo* de Sófocles, Filomela, amputada de la lengua, revela su historia a Proene mediante un bordado, mediante "la voz de la lanzadera". El rigor de la *Poética* regatea el valor de estos pasajes. 3º de *choque patético*. Es una iluminación de la memoria ante algún objeto o alguna palabra: en Diceógenes, el héroe Teucer se descubre como hijo de Telamón, porque se echa a llorar ante un retrato de su padre; en la *Odisea*, el héroe se descubre, porque se echa a llorar ante las baladas del arpista. 4º De *inferencia lógica*: Electra deduce que el mechón depositado en la tumba de su padre sólo puede ser de su hermano Orestes, luego éste ha regresado de su destierro. (Esquilo, *Coéforas*, censurado por Eurípides, *Electra*: ver § 186

y 238 n.) El sofista Polido sugería que Orestes, a punto de morir en Tauros, exclamase, revelando su identidad a Ifigenia: "Moriré sacrificado, como mi hermana en Aulis". La *Poética* cita otros ejemplos de tragedias perdidas. La anagnorisis por silogismo es más intensa cuando crea en el espectador un paralogismo, cuando disimula hasta el momento decisivo la verdadera inferencia que ha construido el héroe. 5º De *estrategia argumental*: Odiseo declara que, si viera cierto arco (que nunca había visto antes), "lo conocería"; y el que lo escucha, interpreta: "lo reconocería". Miss Dorothy Sayers, poetisa y erudita, a la vez que autora de novelas policiales, considera en este tipo la estrategia del detective: "—Esta pistola es de Ud.— ¡Pero si ésa no fué el arma del crimen! —¿Cómo lo sabe Ud.?" 6º De *peripecia*. El más orgánico, el preferible: Edipo, en Sófocles, y aun la ya citada carta de Ifigenia; casos que nada tienen de inverosímil y que vienen arrastrados por la acción misma. Se ve que Aristóteles hubiera encontrado ancho campo en las actuales novelas criminológicas. Se ve que la actual identificación por documentos consulares—que correspondería a su segundo tipo— le hubiera parecido muy objetable desde el punto de vista artístico. En otro lugar de la *Poética*, sugiere rápidamente otra clasificación de la anagnorisis: 1º la que acontece a tiempo para evitar un desastre; 2º la que acontece cuando el desastre está consumado, la más trágica de las dos.

425.—Los sufrimientos o "pathos" son exhibiciones de hechos patéticos: muertes, torturas, riñas, hasta donde lo toleran la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto. La tragedia prefirió, en general, no mostrar el crimen, sino el resultado del crimen. En su lujo de análisis, Aristóteles clasifica el sufrimiento: 1º escénico: en Astidamas, Alcmeón mata a su madre a la vista del público ;

2º extraescénico, el caso más frecuente: no vemos a Clitemnestra y a Egisto dar muerte a Agamemnon, porque ello acontece a puerta cerrada y, además, en el baño; no vemos a Medea asesinar a sus hijos, sino que sólo vemos la desesperación del coro que, al oírlos gritar, golpea un instante sobre la puerta cerrada; no vemos a Edipo arrancarse los ojos, pero sí aparecer ciego y ensangrentado. Y si tampoco asistimos a la muerte de Hipólito, arrastrado por sus caballos, ello se explica por la imposibilidad escénica (§ 408-d).

426.—Los coros hubieran merecido mejor tratamiento en la *Poética*, sea como gérmenes de la tragedia, sea por su alta función catártica (§ 457). Aristóteles tiende a verlos como simples instrumentos de la *melopea*, o adornos placenteros; pero enemigo de todo elemento inorgánico, también les exige que sean partícipes de la fábula. Después veremos que, aunque pisan la tierra, se remontan constantemente al cielo y consiguen anular el tiempo (§ 444). El coro, ante el asesinato de los hijos de Medea, golpea la puerta por unos segundos, para dar presencia al sufrimiento invisible; pero, unos segundos después, se emancipa de lo contingente, admite la eternidad de lo ya inevitable, y continúa sus exclamaciones abstractas, desnudándose de todo compromiso de actor en el juego escénico. Un reproche salta a la pluma: Aristóteles se atreve a decir que el coro es el elemento "menos imitativo", ¡cuando en otra ocasión nos había entusiasmado, declarando que la música es el arte "más imitativa"! ¡Otra vez la confusión entre el sentido vulgar y el sentido técnico de la palabra! (§ 392). Para insertar el coro en la acción, lo considera como un *carácter* colectivo. No sólo aprueba que Esquilo le haya restado su preponderancia primitiva (§ 336-3º), sino que acaba insinuando que el papel del coro se reduce a hacer resaltar la grandeza de los héroes, ya que el coro está compuesto de simples mortales. En esto reside para él la

necesidad del coro en la tragedia; pues en la comedia los personajes son todos de talla humana, y no hace falta engrandecerlos por una ilusión de contraste. Para los días de Aristóteles, la comedia ha dejado caer el coro, en lo que tuvo cierta participación el poeta Cinesias (§ 238). La *Poética*, pues, prefiere los coros orgánicos de Sófocles a los coros algo inorgánicos de Eurípides, y desde luego, a los verdaderos interludios corales que se atrevió a ensayar el fértilísimo Agatón, y que Aristóteles considera tan injustificados como lo sería el incrustar en un drama un pedazo de otro. Un fragmento, que algunos consideran interpolado, distingue, en el coro, el "parodo", el "stasimon" y el "commos". El parodo es la primera aparición del coro; los stasima son los cantos sin anapestos ni trocaicos (aunque los stasima que conservamos suelen contener anapestos). Estos dos tipos son de uso general. Y es de uso excepcional el commos, lamento alternado entre el coro y los actores (§ 437).

427.—c) *Jerarquía*, o tercer aspecto de la fábula. Si examinamos el orden en que hemos enumerado los elementos de la tragedia, veremos que este orden es inverso a la impresión del espectador (§ 414). Lo primero de que reciben noticia los sentidos del espectador es del espectáculo mismo. A través de melopea, estilo y pensamientos, vamos conociendo los caracteres; pero nuestro conocimiento de ellos sería incompleto sin la acción. Finalmente, sólo al llegar al éxodo hemos abarcado toda la fábula. Esta enumeración teórica, inversa a la serie práctica, es, sin embargo, la enumeración correcta en la escala metafísica. En la práctica, se va del objeto a la idea, de lo particular a lo general. Ahora aplicamos la reversión o "quiasma". Si la metafísica no yerra, de esta última especie universal tiene que depender todo el derrumbe hasta los tipos particulares. La suma jerarquía corresponde a la fábula, que es la esencia misma de la

tragedia. Con sólo que haya fábula, hay drama, aunque los demás elementos sean borrosos. Zeuxis, etógrafo, pinta caracteres; Polignoto, menos retratista, hace cuadros. Sin fábula no se concibe el drama, aunque se tracen los caracteres, como sin dibujo no hay cuadro. Esta supremacía de la fábula, evidente cuando se trata de los demás elementos en general, nos inquieta hoy un poco por lo que respecta a los caracteres, que quedan así del todo subordinados a la fábula. Algunos se preguntan si Aristóteles no sacrifica, en aras de la unidad de acción, la unidad romántica de carácter. Sin embargo, ya sabemos que no rechaza la *Odisea*: simplemente, la considera fábula compleja (§ 408-b). Somete el drama al equilibrio de la fábula, pero también exige unidad dentro de los caracteres mismos, que son conceptos concomitantes (§ 430). El teatro moderno muchas veces justifica la fábula, borrosa y todo, por la revelación de un carácter, prefiriendo destacar una psicología determinada a ofrecer una acción completa y armoniosa. La exigencia de Aristóteles corresponde al sentimiento clásico y es coherente con sus principios. Veamos.

428.—La fábula es un desarrollo o demostración de acciones humanas. La mejor revelación de un carácter es la acción misma, bien que se completa con los pensamientos que el personaje expone mediante sus palabras. Pero la acción es el criterio definitivo de la conducta dramática, puesto que pensamiento y estilo hasta pueden contradecir o disimular el carácter. El sentimiento moderno ha descubierto otro elemento patético en el hecho de que el personaje sea incapaz de expresarse, sea balbuciente y hasta mudo. Esta manera de drama interior es desconocida de los antiguos. Para la filosofía aristotélica, el paso del carácter a la fábula es el paso de la potencia al acto; es decir, un perfeccionamiento (§ 337-2º) La Comedia Española muchas veces supeditaba y aun

sacrificaba la psicología al enredo. En *La española de Florencia*, Lucrecia ve reaparecer a su hermano Alejandro, tras ausencia larga y peligrosa. No hay anagnorisis, no hay emoción. Lucrecia, distraída con su propia intriga, hace simplemente un aparte, y dice como la cosa más natural del mundo:

> *Mas, pues he visto a Alejandro,*
> *una traza peregrina*
> *he discurrido…*

Ante situaciones como ésta, Meredith sentía que aquello era un teatro con el telón a medio bajar, donde sólo se descubre el ir y venir de los pies y no la fisonomía de las personas. Cabe preguntarse lo que hubiera dicho Aristóteles. Un comentarista moderno nos explica así la primacía del conjunto sobre las demás circunstancias: el filósofo William James es un escritor más artístico que el novelista Edgar Wallace; pero la obra de aquél, a pesar de todo, no es literaria como la de éste, porque carece de fábula, de suceso artístico. La explicación es algo desviada. El caso propuesto se interpreta mil veces mejor con el criterio de la intención, que hemos aplicado ya al discrimen entre un poema y un tratado de zoología (§ 390). Este criterio nunca fué declarado por Aristóteles, pero es compatible con su doctrina. La intención de la obra artística no es más que la senda que escoge la potencia para traducirse en acto.

429.—II, *Caracteres*, o segundo elemento de la tragedia, a) *Número*. La unidad de acción no requiere que haya un sólo carácter, ni el carácter único determina la unidad de acción. Ya vimos cómo los épicos del segundo ciclo se engañan solos en este punto, creyendo obtener la unidad porque cubren su disgregado poema bajo el pabellón de un sólo héroe (§ 408-a).Históricamente, la tragedia se ha desenvuelto

multiplicando los caracteres hasta cierto límite discreto. Esquilo introdujo el deuterogonista; Sófocles, el tritagonista (§ 336-3º) Pero ¿de dónde nació el protagonista, el primer carácter, el héroe mismo del drama? Aristóteles olvida el origen religioso (§ 69, 217, 403, 415-2º) "Nunca nos explica que el primer carácter es la aparición sobrenatural de un dios evocado por el frenesí de un coro de caprípedos (que dan su nombre a la tragedia o "canto de los chivos"), al modo que las danzas mágicas evocan la lluvia y el sol, atraen la germinación, conjuran la peste o alivian la picadura de los animales ponzoñosos. Es curioso que el "unanimismo" de nuestros días tienda otra vez—empujado por la "rebelión de las masas" y por las nuevas preocupaciones sociales—a disolver el héroe en el coro, a crear los caracteres colectivos, de que hay prenuncios en la *Numancia* de Cervantes y en la *Fuenteovejuna* de Lope.

430—b) *Naturaleza* de los caracteres. 1º Naturaleza *mística*. La tragedia escoge de preferencia unas cuantas familias ilustres de la tradición, en virtud de los motivos religiosos que Aristóteles calla. La tragedia era una manera de oficio divino en honor de un santo patrón. De aquí que vuelva sobre Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Telefo, etc. Estos determinan la fisonomía de la tragedia y no al revés como lo pretende la *Poética*. Precisamente el respeto a los caracteres religiosos explica ciertos desajustes con la moral humana. Aristóteles no nos da cuenta de ellos, por la amputación, al parecer intencionada, de todo motivo religioso. La conciencia helénica, singularmente en los tiempos que vieron nacer la tragedia, vive alerta, temerosamente alerta, ante el orgullo, los celos y la autoridad condenatoria de los Inmortales. 2º Naturaleza *moral*. Depende de la naturaleza de la fábula. El carácter puede ser bueno o malo, pues ya sabemos que la imitación de la fealdad es un bien artístico en sí misma (§

399). Pero la condición trágica exige que el personaje central sea bueno, y el malo sólo sea secundario y necesitado por la intriga. Eurípides ha empeorado sin necesidad el carácter de Menelao en su *Orestes* (§ 336-3º) 3º *Dignidad* de los caracteres. Hay una dignidad *externa* y una *interna*. La *externa* aconseja el preferir personajes nobles, adultos y varoniles, únicos capaces de todo el despliegue patético. Los caracteres femeninos representan para Aristóteles una psicología inferior o excepcional. Sólo a título de complacencia admite la aparición de una mujer. En la *Política* ha dicho que "la bravura femenina es muy diferente de la masculina". (Recuérdese la postura de Aristófanes contra Eurípides en las *Tesmofarias*, § 241). Los caracteres infantiles son débiles; los esclavos, vitandos como cosa abyecta. En cuanto a la dignidad *interna*, se refiere a la idealización trágica, secundariamente realzada por la indumentaria: máscaras, coturnos, resonadores. Los personajes son siempre semidivinos. En diversos grados de altitud o bajeza, conservan cierto nivel tonal. Eurípides los hace a veces pedestres—pinta a los hombres como son (§ 185 y 336-3º)—, realismo fotográfico que hemos desterrado. Pero no han de ser tan sublimes que se interrumpa la simpatía humana, o que su castigo resulte inexplicable ¿Qué importaría descargar una puñalada sobre un héroe que se convierte en nube? 4º *Propiedad* artística de los caracteres. Respeto a los *rasgos tradicionales* de la figura histórica o legendaria (§ 415). Homero y Agatón aciertan en representar a Aquiles sujeto a accesos de cólera; en cambio, Timoteo yerra pintándonos un Odiseo lamentoso. Respeto a la *verosimilitud* del sexo, edad, condición social, etc. *Consistencia* o coherencia con su propio carácter, concepto de la unidad (§ 427). Sea el personaje consecuente consigo mismo, hasta en su inconsecuencia, cuando se trata de un loco o poseído. La *Ifigenia Aulide* revela

una hermosa veleidad trágica que el severo filósofo no supo apreciar (§ 336-3º)

431.—c) Relación de los *caracteres* con el *vuelco* de fortuna (§ 415-3º). Apliquemos la alternativa del vuelco positivo o negativo al carácter bueno o malo, y obtendremos el siguiente cuadro: 1º El bueno pasa de la desgracia a la dicha. Si estos estados son absolutos producen una ñoñería filantrópica indigna del análisis aristotélico. 2º El bueno pasa de la dicha a la desgracia. Si estos estados son absolutos producen un efecto odioso, contrario a la función catártica (§ 447 y *ss.*) 3º El malo pasa de la desgracia a la dicha, sean o no absolutas: antipático a la doctrina por iguales motivos. 4º El malo pasa de la dicha a la desgracia; lo cual, si se exagera, resulta indiferente para la tragedia: nueva ñoñería filantrópica. De aquí resulta un criterio de justa medida, y la preferencia por el caso en que una persona digna y estimable cae en la desgracia por algún pecado venial, desliz o error de juicio. Si Aristóteles reconociera el fundamento religioso de la tragedia, nos explicaría que la extralimitación o "hybris" del héroe lo lleva al "sparagmos" o sacrificio por destrozamiento, para después resucitar reivindicado, como en los primitivos ritos agrícolas. Las ulteriores mutaciones del género trágico refractan este sentido, sin oscurecerlo del todo. Eurípides, que tantas transformadones opera en el módulo clásico, se acerca nuevamente a él en las *Bacantes*, obra de sus postrimerías.

432.—d) *Situación mutua* entre los caracteres. Al estudiar la dinámica del asunto ofrecimos tratar después la estática de la situación (§ 415). Tal es la mutua dependencia de los caracteres ligados por la acción trágica. Si imaginamos la acción como el disparo de un personaje sobre otro, dos interrogaciones se ofrecen: la una sobre la colocación de los personajes o situación *externa*, y la otra sobre el ser mismo de

éstos, o situación *interna*. La *externa* o colocación es un motivp escénico, pero que no sólo depende del espectáculo sino, a veces, del verdadero arte teatral. La *Poética* nos remite aquí a alguna obra perdida, que acaso sea el tratado *Sobre los foetas*. Por desgracia, carecemos aquí del texto para el comentario. Parece que Aristóteles quiere referirse a lo que, en términos del oficio, se llama el arte de mover los muñecos, en que el menor descuido puede conducir a efectos ridículos. En cuanto a la situación *interna*, en cuanto a su mismo ser, los caracteres dispuestos en choque trágico podrán ser parientes, amigos, enemigos o indiferentes; y podrá ser que obren a sabiendas como Medea con sus hijos, o a ciegas como Edipo con su padre. Eteoclo y Polínicles son hermanos; Clitemnestra y Agamemnón, esposos; Orestes es hijo de Clitemnestra; Altea es madre de Meleagro, etc. El acto trágico puede ser consumado o frustrado por la peripecia; o puede detenerse por el arrepentimiento, lo que Aristóteles, algo sumariamente, considera como el peor caso, desconociendo siempre el valor patético de la veleidad. Le parece preferible el caso entre parientes o amigos, sobre todo, si el acto es consumado, y vuelve sobre el excelso ejemplo de Edipo, tanto por el parentesco como porque el crimen es inconsciente y se descubre cuando es ya irremediable. La estrecha relación entre los personajes, la inconsciencia del mal causado y su condición de irremediable, aumentan el dolor a la vez que reducen la odiosidad del crimen.

433.—Algunas observaciones finales. Los solos ejemplos de Clitemnestra y Antígona hubieran podido corregir el rigor de Aristóteles, llevándolo a reconocer el valor estético de la maldad pura y la bondad pura. Su doctrina rechazaría la excelencia trágica de Job, cuyas penas son absolutamente inmerecidas; o, en los extremos opuestos del bien y del mal, rechazaría a Cordelia y a Ofelia, a Macbeth y a Ricardo III.

Tampoco cabría en tal doctrina, por de contado, el admirable carácter concebido por Valle-Inclán en sus *Esperpentos*, donde un pobre diablo, casi un muñeco, soporta una grandeza trágica superior a su conciencia misma. La atención exclusiva por la piedad y el terror, el descuido para los sentimientos de amor y de justicia, y aun para el sentimiento estético puro, recortan los caracteres dentro de los contornos del bien y del mal medios, privándonos de los caracteres de intensidad o grandeza impresionante, que son en verdad los más trágicos. Y si, entre los anteriores ejemplos, hemos prescindido de Prometeo—que cierta autoridad cita a este propósito, alegando que sólo sufrió por su servicio a la humanidad, por su virtud en suma—, es porque, desde el punto de vista helénico, Prometeo ha caído en el pecado de extralimitación o "hybris", atentando así contra el equilibrio antiguo del mundo. Como Herodoto explica, el dios no permite que nadie se salga de su marco, y sólo tolera su propio orgullo. La iniciativa de Prometeo obliga a un nuevo reajuste de las normas, en que él tiene que resultar triturado. Nunca pueden traducirse sin peligro las formas vetustas de la sensibilidad, reflejadas en los antiguos mitos, a las nociones modernas. Para nosotros, no tendría ya sentido la pugna entre el matriarcado y el patriacardo que lanza todavía un destello en *Las Euménides* de Esquilo:

"Apolo.—No es la madre la creadora del hijo, como suele creerse. Es apenas la sustentadora del germen. El único capaz de crear es el padre. La madre no hace más que custodiar la prenda confiada, y devolverla incólume a su dueño, si antes un dios no la aniquila…

"Erinas.—Has derribado con tus palabras los poderes de los tiempos remotos".

434.—En este orden de discusiones, resulta de singular

interés la interpretación que Hegel, también bajo el peso de su sistema, ha hecho de la *Antígona*: el bien puede resultar castigado cuando no es un bien absoluto. Contra el delito del hermano de Antígona, el rey Creón descarga otro acto también atroz al negarle los ritos fúnebres, que es como lanzar un crimen al ultramundo. Antígona resuelve entonces celebrar los ritos, arrostrando cualquier castigo, y se defiende diciendo que apela a la ley no escrita en contra de la ley escrita (§ 355). Antígona procede conforme a la rectitud individual, y Creón conforme a la inexorabilidad del Estado. Las dos electricidades irreconciliables han hecho saltar el rayo trágico. Acaso esta interpretación sea más sofocleana que aristotélica. Ejemplo, dice un contemporáneo, del laberinto a que conduce la teoría filosófica cuando no cubre todo el territorio del arte.

435.—III, *Pensamiento*, último entre los tres elementos internos de la tragedia. Los pensamientos expresan directa o indirectamente el carácter. Si el personaje, como en nuestro teatro cargado de realidad cotidiana, dice cosas indiferentes, sus pensamientos son postizos e inútiles en el poema. Si dice cosas importantes, o es porque exclama, o por que trata de persuadir. Si exclama, cae en la lírica, que la *Poética* no recoge en sus disecciones. Si trata de persuadir, la *Poética* se limita a remitirnos a la *Retórica*. Sin embargo, hay un capítulo, que citaremos de nuevo a propósito del estilo (§ 470), donde podemos espigar algunas observaciones sobre los pensamientos. Estas observaciones se reducen a defender la independencia de la poesía o de la verdad poética frente a la verdad práctica, la verdad moral o política, y la verdad científica o filosófica. Constituyen, dentro de la obra, una las páginas de más sana doctrina, y establecen breves principios de interpretación o ciencia de la literatura. (Ver tabla nº III de la *Poética*, IV-C). Allí se consideran los lugares poéticos en su aspecto de problemas o "enigmas", con un punto de vista

muy parecido al de los *Porqués* y las *Dudas homéricas*. Estas reflexiones abren el camino a la crítica alejandrina. Por todo ello es imperdonable que las descuiden un poco los expositores de la *Poética*. Jenófanes—dice Aristóteles—tenía razón al afirmar que los poetas atribuyen a los dioses actos lamentables y falsos (§ 73); pero ello no afecta al pensamiento poético, que, a mayor abundamiento, no ha hecho más que expresar una opinión tradicional. Apréciese todo lo que hemos andado desde aquellos días en que, contra el ataque de los racionalistas, no se encontraba mejor defensa que la alegoría (§ 70 y *ss.*) Un pensamiento puede ser moralmente censurable, pero poéticamente justo si corresponde al carácter, a la situación; y más cuando este pensamiento tiene como último destino el alcanzar un bien mayor o el evitar un mal peor. El imposible práctico o filosófico puede ser una posibilidad poética, como tan bien lo dijo Agatón (§ 187). En poesía, una imposibilidad convincente vale más que una posibilidad no convincente. La verosimilitud poética es de orden diverso a la verosimilitud práctica, y es verosímil que algo acontezca contra la verosimilitud. La contradicción poética debe analizarse como la dialéctica: si el poeta quiso realmente decir tal cosa, la relación en que la dijo, el sentido que le asignó, etc.

436.—IV, *Estilo*, primero de los elementos externos de la tragedia. La parte más débil y sumaria de la *Poética*, como nos aconteció con la parte correspondiente a la forma en la *Retórica* (§ 360 y *ss.*) Procuraremos enriquecerla con el pasaje de los "enigmas" a que acabamos de referirnos, y con otros lugares pertinentes de la obra aristotélica. El asunto será considerado más adelante (§ 460 y *ss.*)

437.—V, *Melopea*. Pasa en la *Poética* sin análisis, en calidad de mero adorno, aunque el más deleitable, y como mera inserción de la música en los coros de la tragedia (§ 426).

438.—VI, *Espectáculo*. Considerado extratécnico, la *Poética* no lo estudia, ni como elocución, ni como presencia escénica, fuera de la breve nota sobre la *situación* en su concepto externo o escénico, y de las observaciones arrastradas por la comparación entre la épica y la tragedia (§ 406-410 y 432). No se olvide que, para Aristóteles, la esencia de la tragedia está en la forma poética misma, mucho más que en la representación, que bien pudiera dispensarse. Hay sobre esto un pasaje curioso: el poeta—se dice de pronto—pierde algo de su universalidad en el trato con las necesidades de música y escena.—Buscándolos con paciencia, se encuentran dos consejos técnicos: 1º Procure el poeta "ver" realmente a sus personajes, para evitar incongruencias posibles, y hasta imposibilidades escénicas ; es decir: póngase el poeta en la situación del espectador. Por no hacerlo así, Carcino fracasó en su *Anfiarao*. 2º Conviene que el poeta mime o represente sus propios caracteres, para que esta imitación le inspire la verdad de sus palabras; es decir: póngase el poeta en la situación del personaje. Esta interpretación del estado mental verdadero por la imitación de gestos y actitudes era aplicada por el fisonomista Campanella, según relata Burke, y por cierto personaje de un cuento de Poe. El pintor Reynolds la adoptaba para dar a sus retratos algo del alma del modelo, que él trataba de absorber así por mimetismo. El consejo aristotélico equivale a la imitación corporal de una alucinación poética, para mejor traducirla luego en palabras. Hay poetas que proceden por talento y observación —dice el tratado—; pero otros se salen de sí mismos, y entran verdaderamente en sus creaciones con genial arrebato. Por desgracia falta desarrollo a este punto, en que algunos creen ver un esbozo del contraste apolíneo-dionisíaco, pero en que sin duda puede verse una influencia de la teoría platónica de la inspiración.

439.—La combinación de todos los anteriores elementos permite, según su relativa predominancia, clasificar así las tragedias: 1º Tragedia homóloga o simple, como el *Prometeo*, mármol de un bloque. 2º Tragedia episódica, de peripecias y anagnorisis. 3º Tragedia patética o de sufrimientos, como el *Ayax* y el *Ixión*. Tragedia ética de caracteres, como *Las Ftiótides* y el *Peleo*. 5º Tragedia de espectáculo, como *Las Fórcides*, y en general, las que pasan en el otro mundo. Pero se infiere que lo mejor es combinar armoniosamente todos los elementos (§ 422). Y Aristóteles se confiesa con una sonrisa que, si en la tragedia compleja los noveles suelen enredarse, en cambio lo aciertan mejor en la tragedia simple; y que muchos caen en la tragedia episódica inconexa por mera complacencia para el afán de lucimiento de sus histriones.

9.— d) *Función de la tragedia y "catharsis"*

440.—I. *Definición de la tragedia* (Ver tabla 1 de la *Poética*). El capítulo VI de la *Poética* puede decirse que ofrece el máximo interés. Allí encontramos la célebre definición de la tragedia que, desarticulándola en sus conceptos esenciales, podemos parafrasear así:

La tragedia es: 1º la imitación de una acción seria (digna, noble, 2º completa en sí misma, 3º de extensión suficiente, 4º en lenguaje gratamente ornado, 5º en que cada especie se introduce separadamente en las varias partes de la obra, 6º en forma dramática y no narrativa, 7º con incidentes que provocan la piedad y el terror, 8º mediante los cuales produce la catharsis de semejantes emociones (o acaso, de éstas y otras emociones semejantes).

441.—Esta definición, sin duda muy esquemática y descarnada, no se ofrece como una definición "a priori"—que

sería incomprensible y pálida—, sino como un compendio "a posteriori" de todos los análisis y consideraciones que teóricamente la preceden, y en virtud de los cuales alcanza su pleno significado. Es una aplicación exacta del método de clasificación y definición que se enseñaba en la Academia platónica (§ 257). Cada uno de sus miembros corresponde a una etapa en la descripción del fenómeno. Así, encontramos aquí recogidas las siguientes nociones: las artes como ejercicio imitativo; dentro de ellas, las diferencias específicas de la poesía por cuanto a procedimiento, objeto y manera; las diferentes maneras que en la tragedia se combinan (escenas y coros, palabras y música), y que determinan su mayor riqueza estructural respecto a los demás géneros poéticos; las exigencias sobre la naturaleza de la fábula, de que dependen los demás elementos estructurales, la unidad de acción y la extensión suficiente; el estilo, el espectáculo, etc. Los siete primeros miembros corresponden al organismo o anatomía de la tragedia; el octavo, a su función o fisiología (§ 413). El organismo acaba de ser estudiado en detalle. Hay que examinar una cuestión que afecta a su conjunto, antes de pasar al estudio de la función.

442.—II. *Las Tres Unidades.*—Trátase de la teoría renacentista de las Tres Unidades, que sin razón se quiso fundar en la *Poética*. Tales unidades son: la unidad de acción, de tiempo y de lugar. La unidad de acción es legítimamente aristotélica; es, para Aristóteles, la ley interior del poema. Hoy podremos discutirla, rechazarla hasta cierto punto; hoy podemos aceptar el efecto agridulce, humorístico, de un teatro de disparates, o la serie inconexa de la llamada "revista", pero no podemos negar que aquella doctrina sea auténtica. En cambio, los renacentistas, por una parte, no consideraban discutible ni objetable lo que encontraban en Aristóteles; por otra, encontraban en Aristóteles lo que éste

nunca había soñado. La teoría renacentista atribuye a Aristóteles—y lo admite como buena doctrina—el exigir que la acción dramática, además de la coherencia en el desarrollo, se sujete lo más posible a una correspondencia aproximada entre el tiempo práctico que dura la representación y el tiempo poético o imaginario simbolizado en ella; y que se sujete también, por verosimilitud extra-artística, a un solo Jugar escénico. Nadie pone en duda que el obedecer a tales exigencias pueda dar un drama excelente (Racine, Ben Jonson); pero resulta que también el desobedecerlas, pues ellas nada tienen que ver con la excelencia dramática en sí misma.

443.—La teoría en cuestión data del siglo XVI y procede de los preceptistas italianos Cintio, Segni, Maggi y, sobre todo, Minturno y Castelvetro. En Francia la acogen Ronsard y Jean de la Taille. En el siglo XVII, Chapelain, representante de todas las limitaciones académicas, formula dogmáticamente el cuadro de las Tres Unidades, gana a Richelieu a su punto de vista, y arma con ello a la Academia Francesa en su ataque contra el *Cid* de Corneille.

444.—Ahora bien: ¿qué dijo efectivamente Aristóteles sobre las famosas Tres Unidades? Auténtica la unidad de acción, que forma cuerpo con su doctrina. De ella afirmaba el Pinciano que es para el poema dramático, "como se suele decir de las guarniciones o fajas bien puestas, que parecen haber nacido con la ropa guarnecida". Pasemos a la de tiempo. Aristóteles confunde insensiblemente el tiempo práctico y el tiempo poético, cuando aconseja limitar la acción representada a una evolución solar más o menos. Pero estas palabras ocasionales, provocadas por la comparación entre la tragedia y la epopeya, no son más que una recomendación hecha de pasada, y tampoco es cierto que tal recomendación se funde en los modelos de la tragedia

ateniense (§ 408-c). Entre una y otra escena del *Prometeo*, por ejemplo, pueden haber transcurrido millares de años. Otros ejemplos antiguos de la elasticidad temporal se encuentran en *Las Euménides* y acaso en el *Agamemnon* del propio Esquilo; en *Las Traquinias* de Sófocles; en *Las suplicantes* de Eurípides, etc. Lo que menos importa es el ajuste del tiempo poético y el tiempo práctico. La unidad de tiempo no es más que la exageración de un suave y vago consejo de Aristóteles. El tiempo poético puede coincidir con el tiempo práctico, pero es lo excepcional; o puede alargarlo en una delectación analítica: la novela de Proust y algunas escenas de Pellerin; o puede, como más generalmente se hace, abreviarlo por condensación. Entre los mismos trágicos antiguos hay asomos de semejantes procedimientos, aunque no alcancen la libertad del teatro contemporáneo. En el *Orestes* de Eurípides, cuando los personajes llegan al paroxismo y Orestes acerca un cuchillo al cuello de Hermione, Apolo lanza un grito para detener a Menelao; un aire sobrenatural invade la escena, y las figuras quedan inmovilizadas durante los segundos en que se escucha la voz de Apolo, para sólo recobrarse después, devueltas ya a la plena cordura. Este efecto de coagulación momentánea es un juego de elasticidad con el tiempo, como el que se aprecia en el cine documental para analizar un movimiento en sus etapas graduales. Miss Burland ha establecido nítidamente la teoría del Tiempo Doble entre los antiguos. Se trata de un método para expresar el transcurso rápido del tiempo mediante una acción, un movimiento y una elocución precipitados; y el transcurso lento del tiempo mediante una acción, un movimiento y una elocución relativamente parsimoniosos. Como advierte Kent, aunque la sucesión ininterrumpida del teatro antiguo—que no contaba con telón ni entreactos—pareciera abolir toda ruptura del tiempo, cuando los coros se quedaban solos en escena

permitían una manera de entreacto, y prolongaban a voluntad el tiempo poético. Aun puede decirse que su ambiente lírico transportaba a las regiones donde no reina el tiempo, donde no hay un suceder de acciones (§ 426). Por su parte, los comentaristas nunca se pusieron de acuerdo sobre la elasticidad que debía consentirse a la unidad de tiempo: uno dice que puede representarse exclusivamente un lapso de tiempo de una clepsidra solar; otro, que dos o hasta tres días; el de más allá, que una semana; y hasta alguno se pierde en sutilezas para conceder unas horas más a la comedia que a la tragedia, o viceversa.

445.—Pasemos a la unidad de lugar. A ella se aplica la misma observación anterior. La materialidad del teatro ateniense no alcanzaba nuestros lujos de maquinaria escénica; pero siempre era posible sugerir algunos cambios de lugar aprovechando el recurso de los coros. La tragedia no necesitaba ni admitía grandes extremos de realismo, a juzgar por el autorizado testimonio de Aristófanes, hombre de aguda sensibilidad si los hubo. Aristófanes no sólo censura el exceso de disfraces en los héroes de Eurípides, sino el exceso de escenario en Jenocles (§ 237 y 240). Sin duda se preferían algunas sumarias sugestiones, como esa pintura escénica que Sófocles introdujo en el teatro (§ 336-3º); pero el teatro antiguo no consentía materialmente ni conoció los cambios escénicos modernos. Hoy, además de los cambios, el teatro se atreve a presentar la simultaneidad, con foros divididos. Y precisamente lo único que dice Aristóteles, juzgando por lo que él conoce en su tiempo, es que el teatro no puede presentar simultáneamente lugares distintos, a diferencia de la epopeya (§ 409). La unidad de lugar es, pues, otra arbitrariedad de los renacentistas. Para sostenerla, D'Aubignac, en su *Práctica del Teatro*, no vacilaba en echar mano de este peregrino razonamiento: si Aristóteles no

mencionó el punto, es porque le pareció excusado hablar de una cosa tan obvia. Con lo cual lo mismo podríamos atribuir a Aristóteles la teoría del "monólogo interior", procedimiento popularizado por Joyce, puesto que tampoco dijo sobre esto una palabra ¡lo que prueba que lo tenía por evidente! También el arqueólogo del cuento había descubierto en el antiguo Egipto la telegrafía inalámbrica, puesto que en ninguna excavación aparecían alambres.

446.—Revolviendo estas ideas, los actuales críticos ingleses piensan que Aristóteles hubiera aprobado un drama de Shakespeare, genial mezcolanza de tiempos y lugares, donde sólo reina—¡y de qué forma!—la unidad de acción. Establecer el paralelo con la Comedia Española y exponer las espléndidas interpretaciones aristotélicas del Pinciano, Cáscales y González de Salas nos llevaría muy lejos de nuestro asunto. En torno al *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, por sus antecedentes y consecuencias, se produjo en España una efervescencia de comentarios que, aunque mil veces estudiados, todavía reservan sorpresas al estudioso. Cervantes evoluciona del rigor a la nueva libertad. Tirso de Molina, en sus *Cigarrales*, deja un alegato inmortal en favor de la fantasía del arte.

447.—III. *La catharsis*.—Entramos ahora al estudio de la función de la tragedia (§ 441). Aquí encontramos la teoría metafórica de la catharsis, incierta como metáfora y no suficientemente explicada en la *Poética*, y aun por eso mismo fecunda para el pensamiento crítico, y que ha dado lugar después a tantas controversias (§ 328). La teoría, en verdad, desborda los límites de la tragedia, de toda la literatura, de las Bellas Artes en general, y ahonda hasta los estratos del alma. En este punto se notan singularmente las mutilaciones con que ha llegado a nosotros el texto de la *Poética*. La *Política* habla también de la catharsis, pero ligeramente, y nos remite

a la *Poética* para mayor explicación (§ 381). Y resulta que aquí la explicación es todavía más exigua. El primer crítico que nos aligera un poco del peso de las doctrinas éticas, buscando las libertades del arte en un estímulo natural, justificado y necesario, infortunadamente nos deja un poco a ciegas, como si estuviera escrito que busquemos nuestra salvación por nosotros mismos.

448.—Ha habido múltiples interpretaciones de la catharsis. A fines del siglo XVI se contaba ya una docena. Henri Weil las reduce a unos cuatro tipos, que no parecen suficientemente comprensivos. Seguiremos, para clasificarlas, otro criterio más sencillo: 1º La purga o purificación ritual, relacionada con las antiguas prácticas religiosas, especie de iniciación o bautismo, aunque no se hacía una sola vez; 2º la purga o purificación higiénica, medicación contra los humores pecantes, de que ya hablaron otros prearistotélicos, aunque sin explicar, según de Aristóteles resulta, que tal purificación destruye los malos humores en el hecho mismo de excitarlos; 3º toda una gradación intermedia entre los dos tipos anteriores, más acertada conforme se acerca más a considerar la catharsis como una explicación metafórica para la función literaria. El genio de Lessing representa la primera tesis. La segunda es de origen renacentista, y ha sido defendida en nuestro tiempo simultáneamente por Henri Weil y por Bernays, robusteciéndose a la luz de ulteriores investigaciones sobre la ciencia antigua. Milton expuso una teoría intermedia en el prefacio a su *Sansón Agonista*: el símil biológico aplicado a la fuerza anímica. Todas las tesis contienen su parte de verdad, y yo creo que la doctrina debe entenderse con la mayor latitud posible. Se habla ya de la catharsis entre los ritos de la religión apolínea, cuyo santuario estaba en Delos, y sabemos que este punto era esencial en las enseñanzas de Pitágoras (§ 161). Por otra parte, sabemos que la medicina

griega estaba tocada de cierta curiosidad homeopática; que creía en la curación de lo semejante por la administración de lo semejante. Pero es evidente que la noción ritual y la noción médica aparecen aquí en sentido translaticio, como quiere Milton: se trata aquí de depurar el fondo emocional del alma, mediante el placer que procura la expresión artística. "La poesía—dice Byron—es la lava de la imaginación, y su erupción evita el terremoto". Esta imagen de Byron explica bien el peligro, pero, como vamos a verlo, no interpreta del todo el procedimiento de la catharsis.

449.—La *Poética* ofrece puntos dudosos. Aristóteles insiste en las pasiones de piedad y terror. Algunos se preguntan si la imitación de la piedad y el terror nos purga también de otras pasiones diferentes. Fuera del caso del amor, el distingo es algo pueril. Si ensanchamos a otras pasiones la fórmula aristotélica, conserva toda su validez. En cierto pasaje de la *Poética* sobre los *pensamientos* de la tragedia, se dice expresamente: "piedad, terror, ira y *los semejantes";* lo que indica que se admite la elasticidad de la fórmula. Bien podría aplicársela a la admiración, al patriotismo, a la justicia, como en Esquilo. Pero ¿podría igualmente aplicársela al amor, como en Eurípides? Es posible que el estilo esquemático de la *Poética* sea responsable de que Aristóteles sólo diga "piedad y terror"; pero hay que reconocer que, en el estudio de los caracteres, sostiene reiteradamente estos dos únicos términos, y aun recorta por eso el cuadro de sus caracteres (§ 433); hay que reconocer que le sobraron ocasiones para deslizarse, en la *Ética*, desde la amistad al amor, y nunca quiso aprovecharlas. ¿Pensaría, como otros suponen, reservar el amor para el análisis de la comedia, que tales ensanches románticos había alcanzado ya en su tiempo? Sea como fuere, si en la definición pueden acomodar otros sentimientos, es dudoso que acomode el amor: la contemplación de la pasión erótica no

curaría ciertamente al que la padece, como ya lo había insinuado Jenofonte. La omisión del amor parece aquí bien calculada para la congruencia de la teoría. Y todavía falta preguntarse si, en todos los casos, la piedad y el terror provocan el efecto deseado. Cuando Frínico, el predecesor de Esquilo, presentó *La toma de Mileto* por los persas, fué tal la emoción del auditorio que la obra fué prohibida y el autor multado. Aunque Aristóteles había leído muy bien su Herodoto, donde consta este testimonio, no quiso recordarlo.

450.—Otra omisión salta a la vista: la omisión de la fatalidad, principio de cuya legitimidad dudaba Menéndez y Pelayo, considerándolo exageradamente como un prejuicio de la crítica rutinaria. Tampoco parece ésta una omisión impensada, si se recuerda que la teoría de los caracteres exige de ellos una dosis suficiente de libre albedrío para que el vuelco de fortuna tenga pleno sentido trágico y excite la piedad y el terror (§ 415-39). La *Ética*, al tratar del libre albedrío, cita la conducta del Alcmeón de Eurípides como ejemplo de un crimen que ninguna necesidad justifica (§ 336-3º). Aristóteles trabaja sobre el teatro de su época, pero no aprueba todos sus documentos: a cada paso lo notamos. Algunos creen que la noción de la fatalidad, tan importante en Homero y en Esquilo, había venido desvaneciéndose con el progreso filosófico. Para los días de Luciano, hasta era ya posible burlarse de aquel dogma tremendo (*Júpiter Trágico*). Con todo, el *Edipo Rey*, tan del gusto de Aristóteles, por lo mismo que el daño ha sido inconsciente, está penetrado de fatalidad. El punto sigue oscuro. Aristóteles parece, pues, prescindir hasta del Destino, cuando embaraza la marcha de su teoría o, digamos, de sus sólidas convicciones.

451.—Otras veces, los comentaristas se enredan en trampas que ellos mismos se ponen. Con apoyo en cierto pasaje de la

Retórica, alguno se pregunta si el terror de que habla Aristóteles no se referirá más bien al miedo que experimenta el espectador de que le acontezca lo que acontece al héroe trágico, postura mil veces improbable. Podría, provisionalmente, aceptarse que por algo insiste Aristóteles en que la sublimidad del héroe no ha de ser tanta que se corte el contagio (§ 430). Pero entre el extremo de la absoluta indiferencia para una figura abstracta y deshumanizada, y el extremo de la aplicación inmediata al caso del espectador hay toda una escala de matices. Paul Beni, en el siglo XVI, se deja decir que sólo los reyes y príncipes pueden experimentar el temor trágico, pues son los únicos que se encuentran en situación de grandeza comparable a los héroes de la tragedia.

452.—Otros, preocupados por la metáfora médica, se preguntan cómo puede aplicarse a los espectadores normales la abrasión sólo conveniente a los enfermos. Sospechan entonces si Aristóteles estaría pensando exclusivamente en los espectadores de humor sombrío. Afirman con maña que a tales espectadores sólo convendrían o agradarían los desenlaces felices (como a aquellos críticos alemanes que obligaron a Ibsen a modificar el final de su *Casa de muñeca*); y se muestran atónitos de que Aristóteles parezca preferir siempre los desenlaces desgraciados. Otros, finalmente, extremando la sutileza, añaden complacientemente: Tal vez no lo entendamos bien, porque nos falta el capítulo sobre la comedia. Tal vez Aristóteles destina la tragedia a la enmienda de los alegres, a Juan-que-ríe; y la comedia, a la enmienda de los tristes, a Juan-que-llora. Pues de otra suerte—afirman—se diría que Aristóteles comienza por enfermar a los que cura.

453.—Para mejor penetrar el sentido de la doctrina, recordemos los pasajes de la *Política* en que se habla de la catharsis. La discusión gira en torno a la pedagogía, y se concentra en la música, porque, entre las únicas impresiones

sensoriales que tienen efecto moral—la vista y el oído—la sensación acústica se lleva la palma. Ya lo había dicho en los *Porqués* (§ 337-13º, 391 y 392). Hay música orgiástica o entusiástica, y hay música ética o práctica. La música debe buscar como fin la catharsis y no la sola instrucción, según decían las *Leyes*, o el mero deleite o desahogo. "El sentimiento, que asume una forma violenta en ciertas almas, en todas existe más o menos: así acontece con la piedad, con el terror, con el entusiasmo; pues esta última pasión tiene también sus víctimas. Pero mediante las melodías sacras, que provocan el frenesí místico, las vemos restablecerse por un tratamiento catártico. El mismo método debe usarse con los afectados de piedad y terror, o en general, *de toda emoción extremada*. Todos ellos necesitan ser purgados, aligerados, encantados. Por eso las melodías purificadoras provocan un placer inocente."

454.—En las anteriores palabras, advertimos: 1º la extensión del concepto catártico a cierto género de música que opera mediante un placer; 2º la extensión a toda pasión excesiva, además, de la piedad y el terror, punto que no explica bien la *Poética;* 3º la aplicación, a los meramente hipersensibles, de la misma terapéutica musical—verdadero exorcismo—que se aplicaba a los poseídos y enajenados, y del encantamiento con que se dice que la lira de Orfeo lograba reducir a las fieras. Ya Platón recuerda, en las *Leyes* el efecto adormecedor de las canciones de cuna. El traslado metafórico de estas ideas a la poesía no ofrece problema, si es que logramos deshacer el único estorbo que nos queda: la diferencia entre el hombre normal y el enfermo.

455.—Ante todo, rectifiquemos la idea corriente de que la catharsis signifique una expulsión de humores nocivos. No: en griego expulsión se dice "kénosis", y el arte hipocrático la

distingue claramente de la purificación o catharsis. Ésta, para el médico antiguo, es una agitación y cocción que modera ciertos humores y, sin desprenderlos, los hace compatibles con la salud. Ahora bien, toda alma carga en sí un compuesto irregular de emociones gratas e ingratas, y la función purificadora consiste en hacer asimilable y de-glutible ese compuesto, resolviéndolo provechosamente para el equilibrio moral. Esto significa un poner las pasiones en ejercicio de alguna manera no dañosa—como lo es la simbolización del arte—para que recobren sus niveles y su disposición tolerable, constantemente amenazada por el embate de la vida. Algo parecido encontramos en la *Ética*, sobre la distracción del dolor físico mediante los placeres del cuerpo—cuyos apetitos hasta pueden en tal caso provocarse artificialmente, siempre que se haga sin peligro—, y sobre el consuelo del sufrimiento que se confiesa o expresa a los amigos. Platón, en el compuesto de los ingredientes humanos, quiere que el mal se expulse (§ 281). Aristóteles lo deshace en el bien. Este ejercicio emotivo es una sacudida interior que nos comunica el arte, obrando como vicario de la experiencia moral: una manera no dañosa de revolucionar el alma ante la contemplación y la expresión de los afectos. Y mejor es todavía el efecto de tal expresión, puesto que la expresión en sí misma es bella. Ya advertía Platón en el *Filebo* que la tragedia agita juntamente el gozo y la pena. Siebeck lo explica con frase feliz: "La tragedia disuelve los sentimientos ingratos en una corriente bienhechora". No sólo depura: ejercita; o depura porque ejercita. Ya se ve que esto se aplica al hombre normal; y el que se use también para la curación del enfermo no interesa a nuestra interpretación. Podemos ya afirmar, parafraseando a Shelley, que la poesía aumenta el territorio del alma, el conocimiento y el respeto del propio ser.

456.—Pudiera un contemporáneo poner en duda las

ventajas de la incesante agitación trágica, hoy que el teatro y el cine nos tienen en estado de hartazgo. Pero a este contemporáneo es fácil contestarle que Aristóteles predica para los suyos; que los antiguos no disfrutaban de semejante hartazgo. El teatro se abría para ellos una o dos veces al año, en ocasión de las festividades rituales. La válvula no estaba, como hoy, relajadaj y cedía oportunamente, de tiempo en tiempo, para ejercer su función higiénica. Los periódicos desahogos, con la vuelta de la estación agraria y las celebraciones místicas, ya estallido carnavelesco o ya de sagrados pavores, laten en el germen de la comedia y de la tragedia (§ 217, 232 y 429).

457.—De tal suerte resulta sugestivo este simple balbuceo aristotélico que alguna vez, considerando que la tragedia aparecía a sus críticos como un ser vivo y completo, me atreví a buscar, dentro de su propio organismo, un órgano o válvula especial de la catharsis. Y me pareció encontrarlo en el coro, elemento lírico y musical por donde escapan las interjecciones que el "pathos" de: la fábula va acumulando en el alma misma del poema ("Las tres Electras del Teatro Ateniense", *Cuestiones estéticas*, 1910). Desoués de todo, el coro es lírica, y la lírica representa, en la poesía, la función catártica más pura (§ 426).

458.—Según sus doctrinas éticas, Aristóteles no considera el placer en sí bueno ni malo, sino conforme a la actividad de que es expresión. El placer que resulta de la función poética es bueno porque es útil al hombre. Platón desconfía de la virtud emocional, que no le parece un agente recomendable para las artes del gobierno; y cuando destierra al poeta, destierra con él todo el tesoro de emociones que el poeta lleva en sus leves equipajes. Aristóteles sabe que no se destierran las emociones ("No se degüellan las ideas", decía Sarmiento enfrentándose con los mazorqueros); más aún: juzga que las emociones son

necesarias y aprovechables. Ábranse las puertas de par en par: vuelvan los poetas a la república.

459.—Una última observación. Este saludable ejercicio trágico de las pasiones que todos llevamos en un vago fondo sentimental ¿no es, en cierta manera, una descarga de la potencia en acto y, por lo tanto, un perfeccionamiento de nuestras esencias? Sin duda alguna aquí nos hemos encontrado otra vez con uno de los principios sumos de la filosofía aristotélica (§ 337). Este principio no es tan abstruso como parece, al menos en la consecuencia que ahora nos importa. La gente dice que hace daño tragarse los sentimientos. William James recoge en su *Psicología* esta enseñanza vulgar, aconsejando al lector que, cuando vuelva a casa perturbado por un incidente callejero, recomponga su equilibrio aunque sea dedicando a su suegra una palabrita amable. Un ensayista negro pide que se autoricen las corridas de toros en el Sur de los Estados Unidos, para dar alivio a esa fermentación subconsciente que se sacia en los linchamientos. Y no en vano hemos lanzado el terminajo a la moda: "subconsciente". El moderno psicoanálisis recuerda de lejos la doctrina de la catharsis, cuando quiere curarnos y purificarnos sacando a flote, desde el sueño vegetativo hasta la redentora vigilia del conocimiento, toda nuestra flora cenagosa y latente. No en vano se llamó "complejo de Edipo", por reminiscencia de la tragedia griega, a uno de esos ciegos impulsos que perturban la economía dando cabezadas en los subterráneos del alma. Platón decía: hay peligro en la emoción. Aristóteles le ha contestado: hay mayor peligro en la inhibición. Y ambos aspiran igualmente a mantener el alma en aquella varonil templanza que toda la Grecia ha adorado bajo el nombre de "Sofrosyne".

10.— e) *Lengua, estilo y composición; interpretación*

460.—Cuanto se refiere a la lengua y al estilo, a la belleza formal de la expresión, constituye, como lo hemos dicho, la parte más débil de la *Poética*. Hemos ofrecido consagrarle articulo especial, para relacionarlo con otros aspectos de la obra aristotélica (§ 436). Acaso parecen hoy excesivas las consideraciones gramaticales de Aristóteles, y sumarias en cambio sus consideraciones propiamente estilísticas. Esto puede admitir una explicación global. En la antigua Grecia—al revés de lo que hoy sucede—la gramática era tan complicada como el estilo era sencillo (§ 371). La misma manera material de escribir, en rollos o volúmenes, que impedía la facilidad de las notas, enredaba la forma lingüística de modo para nosotros inconcebible, por el afán de absorberlo todo en el curso ininterrumpido del texto.

461.—En el orden del puro estilo, se acusa al implacable analista de haberse limitado a algunos consejos mediocres, por el tenor de los que aparecen en la *Retórica;* a algunas prudencias indignas de la sublimidad esquiliana, harto modestas para aquel teatro colosal y noblemente rudo. Se le acusa de haberse entrado con tijeras de jardinero en medio de un bosque lujuriante; de olvidar el sentido religioso en la lengua trágica, lo que es innegable; finalmente, de no percibir que el estilo es consustancial con la poesía, y seguirlo considerando como un ornamento yuxtapuesto, o "fermosa cobertura" que diría el Marqués de Santillana.

462.—No podría negarse sensibilidad para la forma artística al que la estudió, con espíritu filosófico, en obras especiales, y a veces con notorio gusto (§ 369); al que en su juventud cantó a Hermias y a la fortuna; a aquél cuya elocuencia encomia sin reservas un buen catador como Cicerón (§ 327). Entre las obras conservadas, el estilo fluye de

tiempo en tiempo a modo de río avasallador; y otras veces nos cautiva "la nerviosa precisión de su estilo" que decía Menéndez y Pelayo. Pero, en Aristóteles, la forma asume el "mos geometricus", y más bien parece un producto del vigor mental y del esfuerzo por la claridad. El ideal de su prosa está en la definición, la clasificación y la deducción. Los aciertos estéticos pasan a la condición de subproductos: "El hijo es cadena que liga al marido y a la mujer". Una sola condición no engendra la felicidad, "como una golondrina no hace verano". "El placer completa y corona el acto, como a la juventud la flor". "Los ganados son el campo viviente que el nómada cultiva". La justicia es la primera virtud, y junto a su brillo se desvanecen "el lucero de la noche y el lucero de la mañana". Estos ocasionales destellos, y otros ejemplos que pudieran pacientemente espigarse por sus libros, no son encantos buscados por el solo deleite, sino para la más clara definición. Cuando entra "por mares nunca de antes navegados", busca con timidez su nueva terminología, y sale del empeño con desigual fortuna (§ 327, 337-10º, 382, 394 y 483). El genio verbal de Platón no lo visita. En la *Ética* suelen faltarle palabras para designar la virtud media o alguno de los extremos. Fritz Mauthner ha subrayado con cierta inquina esta deficiencia del grande hombre para dar con la palabra única. Pero de ella resulta para el filólogo una paradójica riqueza, puesto que obliga a rodear el escollo con preciosas definiciones léxicas. Así, en la *Metafísica*, respecto a los términos científicos; o en la *Retórica*, cuando la famosa revista de las pasiones. Él ha dicho que "el lenguaje tiene por oficio mostrar la idea". Añadir a la expresión algunos atavíos sensoriales no es más que una transacción con la sordera intelectual de la gente. Transacción que merece un estudio atento, eso sí, porque para él todo es motivo de estudio: de aquí la *Retórica* y la *Poética*. Pero en la pura manifestación

filosófica, este arte no pasaría de ser lo que llamaba Platón un "arte adulatoria" (§ 265).

463.—Si la *Poética* estuviera completa, sin duda nos daría desarrollos sobre algunos esbozos de la *Retórica*. Al hablar de la previa exposición o exordio, tan indispensable en el poema como en el discurso o en la música, acaso hubiera acentuado algo más la diferencia apenas advertida entre el prólogo inicial y extenso a lo Eurípides, y las referencias dispersas, a lo Sófocles, sobre los indispensables antecedentes de la acción escénica (§ 420). Al rozar el efecto de la tragedia leída y no representada, pudo hincar más hondo el escalpelo para hacer sentir hasta qué grado se debilita el efecto al desprenderse de las apariencias visuales, o hasta qué grado se unlversaliza y depura al remitirse, como la epopeya, a la sola imaginación, punto que no queda plenamente dilucidado (§ 411 y 438).

464.—En la lengua de la época, se llama "lexis", que hemos traducido aquí por estilo, a la materia lingüística de la poesía (§ 382-2º). Aprovechamos la amplitud del término moderno para hacer entrar en este artículo ciertas consideraciones que no cabrían en el estudio de la "lexis": a) Lexis; b) composición; y c) interpretación (Ver tabla nº III de la *Poética*, IV: *Estilo*).

465.— a) *Lexis*.—La *Poética* trae una breve digresión gramatical que algunos consideran interpolada. Tanto aquí como en el tratado *De la interpretación*, vemos que la gramática platónica ha sido superada. El verbo, además de activo y pasivo, se distingue ya en neutro y deponente; por primera vez se separan en la proposición el sujeto y el predicado; las partes de la dicción son: letra, sílaba, conjunción, juntura (principio o fin de la cláusula), nombre, verbo, caso y frase. La letra es un sonido indivisible. Puede ser vocal, semivocal (o consonante) y muda. Estas letras resultan

de la disposición del aparato prolatorio, por forma, respiración, duración corta o larga, y tono agudo, grave o medio. Las explicaciones silábicas se remiten a la métrica. Las conjunciones aparecen como artejos sueltos o afijos. La juntura todavía no resulta clara. El nombre es un todo indivisible, sin significación temporal. El verbo es un compuesto con significación temporal. En el caso o inflexión no sólo entran nuestros actuales casos, sino los números y los modos. La frase es un compuesto de sentido completo, cada una de cuyas partes hace sentido por sí misma. Hay frases simples y compuestas, etc. No parece que Aristóteles haya llegado a escribir una métrica ni una gramática, aunque algunos antiguos lo consideran el fundador de esta ciencia. En los *Tópicos*, divide la gramática en arte de escribir y arte de leer. Las observaciones de su tratado *Del Lenguaje* y de sus *Refutaciones sofísticas* son todavía superficiales. La gramática sólo ha de tomar arranque con los estoicos y los alejandrinos (§ 113 y 492).

466.—Tras esta digresión gramatical, abordamos la crítica de la lexis, asunto tan importante en verso como en prosa. Las palabras pueden ser simples o compuestas, llegando hasta las sexquipedales. Las palabras compuestas van mejor con el ditirambo; las extranjeras o desusadas, con la épica o la heroica; las metáforas, con la yámbica. El nombre puede ser el propio y usual; o bien otro exótico o inusitado; o una metáfora; o un adjetivo sustantivado; o una expresión acuñada; o una palabra alargada, acortada o alterada, conforme a la antigua prosodia. La metáfora se reduce a dar a a una cosa el nombre de otra; y la translación puede ser de cuatro tipos: 1º del género a la especie; 2º a la inversa; 3º de una a otra especie; y 4º por simple analogía. La metáfora de analogía equivale a la proporción matemática: A:B::C:D = A:D::C:B. La copa es el escudo de Dionysos, y el escudo es la

copa de Ares; el crepúsculo es la vejez del día, y la vejez el crepúsculo de la vida, etc. (§ 369). La dicción más elaborada se aconseja para aquellos momentos en que la acción se apacigua o retarda, y el encanto verbal se encarga de sostener el interés (§ 444).

467.—El estilo ha de ser claro, pero no pálido. Aristófanes censura al trágico Estenelos por sus expresiones sin sal ni vinagre, y el mismo Aristóteles encuentra que los caracteres de Cleofón no interesan por estar al nivel de los pensamientos ordinarios (§ 395). El disfraz poético que se imponga al lenguaje corriente no ha de exagerarse hasta el acertijo; ni el rebusco de la expresión hasta la pérdida del sabor castizo. Las transformaciones prosódicas son recomendables (contracción, diéresis, alteración), porque visten a la palabra de lujo, sin por eso hacerla incomprensible. Euclides el viejo —un ilustre desconocido—se ha burlado injustamente de estas licencias. Pero de tales licencias no conviene abusar. Tampoco Arifrades acierta cuando rechaza las expresiones exquisitas de la poesía. Pero el toque del genio poético está en el vigor metafórico. Y éste es más bien cosa del instinto que no de la filosofía o del arte. Aristóteles advierte que la diferencia entre las formas imperativas, implorativas o interrogativas es de poco momento para el estilo poético, e importa más bien a la elocución. Es ocioso que Protágoras censure la *Ilíada* por dirigirse a la Musa—entidad divina—en términos de comando y no de ruego: "Canta, oh Musa" (§ 107).

468.—En suma ¿qué distingue a la poesía de la no poesía? Ya sabemos que no el estar escrita en verso o en prosa. La poesía, formalmente hablando, se distingue por una expresión más exaltada, la cual no debe sin embargo llegar al exceso. ¿En qué consiste el estilo poético? No lo sabe bien Aristóteles. Bastante es que delimite el contorno, aun sin

apurar el contenido; que atrape la mariposa, aunque la mate al disecarla. Como dice pintorescamente un comentario moderno: dos cucharaditas de poesía, en un vaso de lengua je ordinario, para que no escueza demasiado. Hay que confesarlo: se apodera de nosotros cierta impaciencia ante estas recetas desabridas. Quisiéramos tener la certeza de que la culpa recae toda sobre el carácter esquemático de la *Poética*. Pero ¿había llegado ya la crítica griega a una nítida concepción del estilo? ¡Ay, si el bravo Aristófanes hubiera tenido descedencia!

469.— b) *Composición*.—Las reglas de la composición trágica andan dispersas por todo el tratado y resultan del estudio anterior. Aquí recogeremos algunas que no han encontrado lugar: 1º Lo primero que debe hacer el poeta es simplificar su fábula hasta los contornos universales 5 después de lo cual, debe incrustar cuidadosamente los episodios. Y Aristóteles se da el trabajo de proponer, a guisa de ejemplo, un boceto frío y discursivo de la *Ifigenia Táuride*, y otro más esquelético todavía de la *Odisea*. "Falta saber—escribe Menéndez y Pelayo—qué verdadero poeta ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro en una iluminación súbita". 2º Durante la elaboración de la tragedia, se ha de tener siempre a la vista el desenlace (¡La dichosa novedad de Poe!) Esta perspectiva orientada ayuda a sostener la unidad. Añádanse a éstas las dos reglas sobre el cuidado técnico del espectáculo: ver la escena y mimar los caracteres (§ 438). Finalmente, Aristóteles insiste en que la tragedia debe escoger, dentro de la saga, una porción coherente y reducible al acto escénico, como Eurípides para la leyenda de Ilion, o Esquilo para la de Niobe. Algún fracaso de Agatón se debe al olvido de esta regla (§ 336-3º y 408-c).

470.— c) *Interpretación*.—Nos referimos aquí de nuevo a

los problemas o "enigmas" citados ya a propósito de los *pensamientos* (Ver tabla nº III de la *Poética* IV-c y § 435). El poeta puede representar las cosas: 1º como ellas fueron alguna vez; 2º como son en la actualidad; 3º como se dice o se cree que son; 4º como parecen; 5º como debieran ser. El crítico, al juzgar al poeta, tendrá en cuenta estas cinco circunstancias y, además, las siguientes dificultades de interpretación: 1º una palabra desusada; 2º una metáfora sutil; 3º una peculiaridad prosódica; 4º una puntuación enredada; 5º una expresión equívoca; 6º un modo personal de expresarse; y 7º la naturaleza de la verdad poética, que disfruta de cierta independencia. Estas doce consideraciones remachan la concepción de la poesía y ayudan a comprenderla de recto modo. Algunas sólo tienen valor filológico, y los ejemplos que las ilustran se refieren a la lengua griega. Otras tienen un valor general, y su doctrina puede resumirse así: la verdad poética no debe confundirse con la verdad práctica, moral, política o intelectual. Sólo puede apreciársela por su valor estético y con referencia a las intenciones mismas del poema (§ 385, 398 y 435).

471.—Entre los ejemplos que cita Aristóteles para ilustrar esta doctrina, vale la pena de recordar los siguientes. Un poeta no comete necesariamente un error poético si describe el tranco del caballo como un movimiento en que se adelantan a un tiempo los dos brazos, o si nos habla de una cierva con cuernos. Estas son deficiencias de orden intelectual y no artístico. Hoy admiramos algún verso imperecedero de Dante, aunque refleje una noción astronómica ya rectificada, y aun admitimos el arte que sólo representa fantasías y disparates. Desde un punto de vista práctico, pudiera objetarse el que la *Iliada* pinte a los guerreros durmiendo junto a sus lanzas clavadas en la tierra: una lanza que cae en

mitad de la noche puede provocar una falsa alarma. Pero ello es que así lo acostumbraban los antiguos ilirios, y así lo seguían haciendo en tiempo de Aristóteles. Si la *Ilíada* dice que el deforme Dolón era muy ligero para correr, la crítica debe detenerse cautamente antes de concluir que hay contradicción en los términos; pues se puede muy bien ser deforme sin ser cojo ni patizambo, y tal vez Dolón era simplemente muy feo. Si dice que todos dormían y Agamemnón, desvelado, se preguntaba quiénes hacían tanto ruido con las flautas, la crítica debe entender que "todos" equivale a "la gran mayoría". Si dice que la Osa Mayor es la única constelación que no se pone, "única" equivale a "la única de que uno se acuerda, la más conocida". Los problemas de puntuación se explican por los escasos recursos gráficos de que entonces se disponía, y ya Hipias observaba que algunas oscuridades poéticas suelen resolverse con una acertada lectura; observación sobre crítica de los textos que anuncia la técnica de los alejandrinos. Recuérdese que, en *Los intereses creados* de Benavente, se cambia el sentido de un texto con un retoque de puntuación. Ya hemos visto la atención que la *Retórica* concede a este punto (§ 336). Sobre el modo peculiar o costumbre coloquial del poeta, podríamos hoy citar aquel pleonástico "argentar de plata", que Góngora usa cuando menos en dos ocasiones, y que procede de sus hábitos cordobeses: en Córdoba decían "argentar" por "pintar los chapines", ya de color de oro, o ya de color de plata. Glauco hace notar que los censores achacan a veces al poeta el falso supuesto de que ellos mismos han partido. De todo esto resulta un consejo de prudencia crítica, y algunas reglas de la interpretación que permiten deshacer las objeciones contra lo imposible, lo inverosímil, lo contradictorio y lo inexacto, reglas mucho más liberales que los preceptos horacianos. El principal criterio para absolver al poeta es la libertad de la

poesía. La poesía, falacia lógica, depende de aquella condición del espíritu que Coleridge llama: "la suspensión voluntaria del descreimiento".

11.— f) *La poesía y la historia*

472.—Antes de acabar con la *Poética*, se imponen algunas consideraciones sobre la poesía y la historia. Ellas permitirán, por una parte, percibir más claramente la tácita objeción de Aristóteles contra su maestro, respecto a la relación entre el arte y la realidad; y por otra, continuar el dibujo sobre la historia en sus grandes relaciones con la crítica, dibujo que dejamos pendiente en el capítulo ni. Ligamos así la línea entre Aristóteles y sus discípulos; los cuales, como hemos dicho, heredaron de él la conciencia histórica mucho más que la filosófica (§ 325 y 485 y *ss.*)

473.—Formidable afirmación aquélla de que la poesía es más filosófica que la historia; o, como traduce González de Salas: "Más grave y filosófica profesión es la de la poesía que la de la historia". Pero hay que saber lo que significa: Aristóteles no se gasta en lujos verbales. Esta afirmación quiere decir algo preciso, y está sostenida en la trama de todo el sistema.

474.—En Platón, el mundo empírico es sombra del mundo real o ideal, que da lo mismo. En Aristóteles, el mundo empírico contiene en estado latente al mundo real. Aquél concibe el objeto empírico como una sombra de la idea, y el producto artístico como una sombra de tal sombra. Éste concibe el objeto empírico como una etapa hacia la idea ("las cosas—dice—son sus tendencias"), y el producto artístico como una realización de esa tendencia. Aquél asimila el poema a las artes visuales (o del espacio), y su teoría de la imitación queda aprisionada en la reproducción verbal del

objeto. Éste asimila el poema a las artes acústicas (o del tiempo), y su teoría de la imitación—cuando las palabras no le estorban—se resuelve en la técnica verbal de las expresiones subjetivas. Aquél ve al poeta azotado por una energía que baja del cielo, y éste lo ve elevarse por un impulso que sube de su corazón. Aquél lo ata en lo particular, y éste lo desata en lo universal (§ 325 y 388).

475.—Ya el poema no está vinculado en lo perecedero y exterior, sino arraigado en lo interior y permanente. Las cosas de todos los días, las cosas históricas, son una madeja enmarañada, confusa, que ni comienza ni acaba, ni ofrece en sí misma líneas discernibles: un enjambre o temblor de potencias inexpresadas. El poema las perfecciona en acto; las clarifica en una levigación que nos atrevemos también a considerar como una manera de catharsis lógica. Las leyes del poema imponen a las cosas una selección entre lo marchitable y lo inmarcesible. El poema tiene unidad, comienzo, desarrollo y fin, conforme a una concatenación necesaria y causada; principios todos que no pertenecen al mundo natural, sino a su interpretación por el espíritu. "El valor de lo universal—dice Aristóteles—se revela en que admite la conexión causal". El poema elimina lo fortuito y conserva la esencia. Si es un espejo de la realidad práctica, su imagen posee coherencia mayor que el objeto. Lo simplifica en sus líneas de equilibrio, en sus nervios de comunicación verdadera; lo hace más captable y más cognoscible. El poema, al revés de la tumultuosa vida, no desazona, sino alivia. Sale del alma como forma necesaria del espíritu, y agarra del mundo lo que le satisface, operando así un substrato artístico que no se confunde con la borrosa y cambiante existencia práctica. Ni siquiera necesita del suceso: le basta la probabilidad; y cuando recoge el hecho histórico, es porque lo acaecido, antes de acontecer, fué probable, luego tiene un

elemento de eternidad. En este sentido dice Nietzsche que el arte vence a la naturaleza; en este sentido dice Aristóteles que el arte desafía y completa a la naturaleza. Acaso debemos entender que la define y la cristaliza en entelequias. Es, en cierto modo, una "finalidad sin fin", como en Kant; una "libertad en las apariencias", como en Schiller (§ 337-13º y 418).

476.—Ahora bien: la historia que Aristóteles tiene a la vista es un calendario de sucesos; una crónica, y no la historia filosófica a que hoy estamos habituados. ¿Cómo podría competir con el poema ante el tribunal de la idea? En cuanto a la metafísica, la historia le aparece injerta en lo contingente, y la poesía en lo necesario. En cuanto a la física, podemos explicarnos con referencia a los conceptos de acción, espacio y tiempo, sin necesidad de incurrir en el error renacentista de erigirlos en "unidades" dogmáticas (Pues aquel error fué el presentimiento de una verdad). La historia no cuenta una acción, sino un período; no los actos de personas relacionadas en una acción, sino de cuantas actúan durante aquel período, por desconectados que estén entre sí actos y personas: va de la victoria de Sala-mina a la derrota de Sicilia. Su sucesión se queda a veces en el *post hoc*, sin alcanzar el *propter hoc*. La historia relata lo que sucede; la poesía, cómo y porqué suceden sus imaginarios sucesos. Si en este análisis nos perturba el que la tragedia use de nombres conocidos que tienen una suerte de historia, pensemos entonces en la comedia, donde los personajes son inventados y el fenómeno aparece más nítido. Esta sola observación al paso, nos hace lamentar la pérdida del capítulo sobre la comedia, donde tal vez entraba Aristóteles más a fondo en el examen de lo ficticio, la función semántica de la literatura.

477.—Por la representación del acto, del espacio y del

tiempo, la historia pretende captar la realidad práctica de los sucesos, cuando lo cierto es que opera en ellos una mutilación arbitraria. No siempre puede articular una acción causada, o a veces la articula caprichosamente ; ni puede libertarse de espacios y tiempos limitados. No se confunda esta mutilación con el desentrañamiento artístico del poema, porque en éste no se pretende, como en la historia, pescar el suceso mismo, sino la idea o la forma del suceso: la intención ha sido distinta (§ 390). De suerte que, mientras la historia nos da gato por liebre, el poema, liebre por gato. No es éste nuestro concepto actual de la historia: estamos sencillamente exponiendo las consecuencias de la doctrina aristotélica, y tomamos además muy en cuenta que Aristóteles piensa en la historia de que él tenía conocimiento. Acción, espacio y tiempo históricos corresponden, o mejor aún, se rectifican, en necesidad, universalidad y eternidad poemáticas, según los principios estéticos de la verosimilitud. Las anécdotas se vuelven tipos. Homero ya no es el cronista de la guerra troyana, aunque hacía las veces de tal a falta de historia, sino que es un jirón del alma humana.

478.—Este discrimen aparece por primera vez en Aristóteles, que también fué un técnico de la historia y aún de la cronología y sabía bien de lo que hablaba. Antes de él, la crítica tiende a confundir la historia como un capítulo de la elocuencia (§ 27). Y su contemporáneo Eforo (¿el célebre "Díforo" de Isócrates?), historiador sesudo, asimila todavía la historia a la epidíctica, que es como beberse el vaso en vez del agua (§ 304). Esta noción se sigue repitiendo por algún tiempo. No sabemos lo que habrán legislado sobre la historia el incierto Demócrito, o Teofrasto y su discípulo Praxífanes, aunque estos dos últimos pasaron ya por la criba del Liceo. Pero todavía Cicerón—compendio del humanismo clásico—se queja de que los retóricos no hayan preceptuado sobre la

historia. Seguía, pues, la historia en categoría de arte retórica, y no de ciencia, aunque la rectificación pudo establecerse a partir de Aristóteles.* Considerar la historia como una de las Bellas Artes es confundir la literatura con un servicio accesorio de la forma literaria, la expresión de la experiencia pura con la exposición de una experiencia particular. Ni qué decir que tanto la historia como la poesía necesitan de la imaginación. ¿Qué obra humana escapa a esta ley? Aun la matemática se fertiliza por la imaginación. Reflexiónese en el cálculo trascendental con sus magnitudes crecientes y evanescentes, sus infinitamente grandes y sus infinitamente pequeños; reflexiónese en la moderna noción de las curvas cualificadas—el círculo animado con movimiento de ciclo—o de las curvas patológicas—el círculo que carece de un punto—, etc. Y nadie, sin embargo, confunde por eso la matemática y la poesía.

479.—Todavía se aprecia mejor la actitud de Aristóteles, si se considera que, en Grecia, la poesía manifiesta un desatentado apetito por invadir la historia, a pesar de algunas severas amonestaciones. Aristóteles lanza la voz de alarma. Esta voz resuena después de la aparición de Herodoto, alumno de la naturaleza; de Tucídides, alumno de la sofística; de Jenofonte, alumno de la vida itinerante; y por los días del maduro Eforo y del joven Teopompo, hijos ambos de la retórica que se repartieron las épocas de la historia. Falta todavía mucho tiempo para que Polibio aísle las técnicas específicas de esta ciencia, insistiendo precisamente en el que considera como su descubrimiento metódico: la concatenación causal de los hechos con sus naturales antecedentes, a lo que él llamará "la investigación pragmática" (§ 133). Pero la primacía en el bautismo no le da la absoluta prioridad en el uso. Ya hemos que Tucídides opera de una manera semejante, busca las causas humanas, ata los cabos

sueltos, recompone unidades y series necesarias. No podía desconocerlo Aristóteles, ni es creíble que le descontentara el prefacio de Tucídides. Pero Aristóteles, en su laconismo, quiere decir que, aunque la historia aplique procedimiento mentales algo semejantes a los poéticos, la historia por su objeto mismo, se queda prendida a las cosas particulares, demasiado lastrada todavía de contingencias para poder ascender hasta el cielo de las ideas puras o formas transparentes del alma. La objeción de Aristóteles no sólo va contra el método, sino contra el asunto. Y pudo haber dicho más—y ésta creo yo que es su verdadera enseñanza tácita—: que ni la poesía debe invadir la historia, ni la historia debe invadir la poesía.

480.—Aristóteles se planta frente a ambas como tercero en discordia, como tercero conocedor de los términos de la controversia, puesto que con ambas ha lidiado. Pesa el concepto de la una y la otra, y sentencia que sus reinados son diferentes. La diferencia establece un nivel filosófico superior para la poesía. De un modo general, sus discípulos no tienen músculos para dominar aquella escala. Prefieren pasear los llanos de la historia, y aun de la mera erudicción, mejor que trepar a las cumbres filosóficas. Y cuando se ocupen de filosofía, lo harán también con propósitos de historiadores (§ 385 y *ss.*)

12.—*Palinodia*

481.—De propósito entablo ahora una reversión del argumento que expuse, al principio, en defensa de Aristóteles, pues no quiero disimular que su estudio plantea en el ánimo una disyuntiva—desde luego muy saludable—, y nos deja entregados a una oscilación que va desde el entusiasmo hasta el desvío (§ 327). Cuando una vez se ha practicado a

Aristóteles, a él se vuelve siempre y de él se reniega siempre.

482.—Dejando de lado el carácter fragmentario de la doctrina aristotélica, que nos obliga a recomponerla por aproximaciones; prescindiendo de la aridez de la forma, que contrasta singularmente con el asunto literario de su estudio, podemos ya concluir que aquella crítica pierde todo lo que gana aquella teoría. La intención del Estagirita nunca fué hacer crítica, sino teoría: no hay que buscar peras en el olmo que dejó soberbiamente plantado. Pero como la forma o la perspectiva de ataque imprimen un curso fatal en el sentido y el alcance de toda investigación, es lícito poner en duda que su disección científica y su fenomenología de contornos huecos sean los mejores procedimientos para asir la naturaleza misma de la poesía y para absorber la sangre del fenómeno. La especulación se agota en sí, en el placer desinteresado de especular, no trasciende en utilidad crítica, o sólo trasciende en falsa especie de preceptiva. La balanza de la sensibilidad—el mejor criterio en el caso—Aristóteles la esconde las más veces, para que no perturbe su objetividad analítica. El sentimiento de la belleza, lo da por supuesto, así como el concepto mismo de la belleza. Inicia con sano instinto una independencia en el juicio literario, pero su espíritu sistemático le impide consumarla del todo; y cuando la plantea con mayor audacia, no es en su teoría estética, sino en las observaciones y vislumbres sueltos sobre los famosos "enigmas" (§ 435 y 470). Se diría que la literatura se le va encerrando, a pesar suyo, en los férreos círculos concéntricos de su cosmos, su enciclopedia, su teoría del alma y su teoría del bien. La preocupación de convertir la descripción de un caso particular en precepto de universal validez, contradice irónicamente sus mismos credos filosóficos. El preceptista de escasos instrumentos perjudica al teórico admirablemente dotado. No hace más que levantar el inventario oficial del

teatro ateniense (algo podado ya en su hipótesis), y se cree—como dice Egger—en plena teoría del silogismo. Y no advierte que un poema puede ser estupendo aun cuando no satisfaga sus definiciones inflexibles. En cierto rincón de la *Poética*, hay algunas líneas, fugaces por desgracia, y por desgracia de muy oscuro sentido—lo que las hace muy sospechosas—en que parece reconocer y admitir la probable evolución del teatro hacia nuevos destinos. Fuera de esta inspiración momentánea, concede a las presencias la dignidad plena de las esencias.

483.—Conforme concentra su atención en un género, pierde de vista algunas generalidades ya conquistadas, y aun la rectificación de algunas denominaciones que ya parecían saneadas para siempre, y nos pone en trance de volver a emprender la desinfección con ayuda de sus propias palabras, q de completarlo y enderezarlo a nuestro modo, según aconteció casi siempre al comentarista. No sospecha que sus cánones, a fuerza de esquemáticos, lo mismo sancionan el *Edipo* o el *Agamemnón* que absolverían el más dudoso melodrama. Se empeña, por otro lado, en examinar tan de cerca el tejido de la piel, que olvida la fisonomía. Tal vez los grandes trágicos habían dejado de ser, para su época, los profetas del mundo helénico: ello es que su electricidad religiosa no parece quemarlo. El sublime Esquilo le deja tan frío como el deslumbrante Aristófanes. Para ajustarse a la utilidad catártica, aunque salva una grande parte de la emoción y la justifica victoriosamente, omite con cautela el amor y la fatalidad, los dos huracanes del espíritu. Y a efectos de su misma fuerza imperial, he aquí que, sin proponérselo, deja un peligroso ejemplo para los que, sin su genio, imiten ridiculamente sus rigideces, pesando por dilatados siglos sobre la filosofía literaria como un Himalaya de plomo—. Y con ser verdad todo esto, también lo es que nos ha legado un

arma cuyo alcance nadie puede medir aún; también lo es que restauró en sus dominios a la poesía, devolviendo a los poetas el magisterio de almas y el cayado de pastores de pueblos.

484.—El destino hizo nacer a Aristóteles en el momento oportuno para recoger la herencia acumulada. La plétora de la civilización ateniense va a correr el mundo, transportada en el victorioso carro de Alejandro, como era transportado aquel ejemplar homérico en el cofre arrebatado a los tesoros del persa. La asociación entre el filósofo y el guerrero alcanza un sentido providencial. "Tras el debate entre Sócrates y los sofistas, los enseñamientos de Isocrates, los ejemplos oratorios de Pericles, Alcibíades, Demóstenes, había llegado la hora para establecer la teoría de la elocuencia. Y cuando ya la tragedia bajaba de su dignidad primitiva, ya la comedia agotaba sus últimas transformaciones, ya la lírica y la epopeya habían dado sus mayores muestras, era también llegada la hora para levantar el código del genio poético" (Egger). —"Apenas conocido de los romanos, ya que las coincidencias que pueden advertirse en la *Epístola* de Horacio recaen sobre esos lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes; olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve a la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera a todas las escuelas literarias, así a los partidarios de la independencia del genio, como a los críticos casuísticos y a los legisladores inflexibles y catonianos" (Menéndez y Pelayo).—La *Poética*, breve, fragmentaria, defectuosa, hasta de discutible autenticidad literal, es uno de los libros que más han impresionado el pensamiento humano. Acaso por ser el primer intento, no superado, para dar alguna fijeza a esa cosa flúida e inefable que es la poesía, aroma que amenaza perderse en una constante evaporación. Lessing, en su

entusiasmo, llegaba a afirmar que la *Poética* es tan infalible como los *Elementos* de Euclides.

Notas al pie

* Sobre los diálogos de Aristóteles: en el *Nerinto*, contaba de un labriego convertido a la filosofía por la lectura de Gorgias; quedan los títulos del *Sofista*, el *Banquete*, el *Menexeno*. Según Quintiliano, el *Grylos* planteaba un debate sobre la inmortalidad del alma, que no le convencía a juzgar por sus escritos psicológicos conocidos. De este diálogo procede el pasaje citado por Plutarco sobre la famosa respuesta del Sileno al rey Midas. El rey lo interroga sobre el destino humano: "Hijos efímeros de un dios terrible y de una envidiosa fortuna—dice el Sileno—: lo mejor para el hombre sería no haber nacido; y nacido, morir cuanto antes". La sentencia hace eco hasta en boca del Segismundo calderoniano: "Porque el delito mayor/Del hombre es haber nacido". Cicerón cita un pasaje parecido a la *Refública*, de Platón, acaso de un diálogo perdido. Estobeo, Dión Crisóstomo se refieren a otros: el mencionado por Dión, relativo a Homero. Según San Basilio, Aristóteles renunció al diálogo convencido de que nunca igualaría a Platón. Sobre sus obras exotéricas: *Refutaciones, Tóficos, Meteorología, Historia de los animales, Retórica*, participan de este carácter. La división no es rigurosa entre éstas y las esotéricas. La *Poética*, tratado práctico y exotérico por su materia, resulta esotérico por la forma.

* Gomperz hace notar la confusión producida, en la recta interpretación de la doctrina socrática, por el hecho de que el mismo verbo griego "eû práttein" signifique "obrar bien" y "ser feliz".

* En el siglo III A. C., floreció la mecánica. Un pasaje de Hero describe una máquina de muñecos que representaba una tragedia en cuatro actos, con naufragio y batalla.

* Tanto Polibio (siglo II A. C.) como Luciano (siglo II J. C.), tuvieran en cuenta el discrimen de Aristóteles entre la poesía y la historia.

X.—TEOFRASTO O DE LA ANATOMIA MORAL

1. —*La descendencia de Aristóteles*

485. —Tambien el imperio de Aristóteles se reparte en su descendencia. Desde luego, los peripatéticos heredan de él la aptitud problemática mucho más que la sistemática; el método para adueñarse de las cosas particulares, mucho más que el de abarcar los conjuntos cósmicos; y más que la ambición filosófica, la inquietud histórica propia de una cultura en balance. Otra vez el inmenso lago, alimentado por seculares corrientes, se deshace en ríos y regatas. Al mismo paso, la "homonoia" política se quiebra otra vez en naciones y señoríos (§ 321 y 472).

486. —Algo se mantiene, pero no lo más sustancial. El peso de aquellas enormes construcciones oprime por unos tres siglos toda crítica independiente. Mientras se desbaratan la filosofía y el imperio, y cuando ya no se consiente el ejercicio democrático de la oratoria, la teoría aristotélica de las letras resiste la sacudida. De este tronco han de brotar dos ramas: la retórica, reducida ahora a una enseñanza escolar, según cánones que durarán más de cinco siglos, y la crítica verbal que, sobre el puente de los gramáticos estoicos, se encamina hacia los inventarios textuales y los catálogos de escolios alejandrinos. "Los que sin el genio de Aristóteles imiten después sus rigideces", no querrán ya ver en la poesía más que

figuras de la lengua y del pensamiento. Y si sabemos que de toda la balumba retórica hemos perdido muchos materiales, sospechamos positivamente que hemos perdido poco (§ 180, 326 y 483).

487. —Los fragmentos que por ahí se citan de Aristóteles Cirenaico o Fanias de Ereso no despiertan la curiosidad. No la despierta Heráclides Póntico, filósofo olvidado que pasó de Espeusipo a los pitagóricos y luego de la Academia al Liceo; gramático y comentarista de quien sus compañeros decían que aprovechaba demasiado las ideas ajenas; crítico que fué capaz de tragar un Sófocles apócrifo. Era vanidoso—si hemos de creer al calamitoso Laercio—al punto de sobornar los oráculos para hacerse coronar en vida, y de preparar el fraude para que a su muerte lo encontraran transformado en dragón. Usaba vestiduras muy blandas, y era tan hinchado que los atenienses le llamaban "Pómpico" y no Póntico.

488. —Algo más nos importa su paisano y rival Cameleón, aunque cayó en el dislate de aceptar como rasgos biográficos de Eurípides las burlas que de él hacía la comedia (§ 241). Por lo menos, tuvo la buena idea de estudiar a los antiguos líricos. Algo más nos importa Aristóxeno Tarentino, que pasa por la mayor autoridad en lírica, rítmica y música, y que trajo a tales investigaciones un nuevo sentimiento histórico. Sin duda Dicearco de Mesana es un buen representante de la época: doxógrafo, comentarista de los trágicos que escribió sobre las fábulas o asuntos de Sófocles y de Eurípides y sobre el Combate de las Musas; cartógrafo consultado todavía entre los latinos, que midió la altitud de los montes peloponesios; orador en las Panatenaicas y en las Panhelénicas; el primero que se atrevió con la historia de Grecia desde los orígenes hasta Alejandro, no sin criterio de sociólogo, y a quien Cicerón tomaba muy en cuenta. También Praxífanes demuestra haber sido buen hombre de su tiempo. El se decía

ya gramático según hoy lo entendemos, y no en la vaga significación de filólogo, que entonces valía por anticuario. Era historiador e intérprete de poetas. Entre sus discípulos figuran Arato y Calímaco, de quienes recibe cierta gloria refleja. Levantó la duda sobre la autenticidad del primer pasaje en *Los trabajos y los días* y en el *Timeo*, y compuso unos diálogos entre Isócrates y Platón, entre el humanismo y la ciencia, sin duda antecedente precioso de las *Conversaciones imaginarias* al estilo de Landor, entre cuyos antiguos y modernos cultores podemos contar lo mismo a Luciano que a Fontenelle (§ 307).

489. —Junto a estos peripatéticos de cuna extranjera, el ateniense Demetrio Faléreo ocupa un eminente lugar. Es aquel "hermoso de cejas" que perdió después la vista en Alejandría y la recobró por obra del dios Serapis, por lo que compuso un himno en acción de gracias. Hijo de liberto, vino a ser discípulo de Teofrasto y condiscípulo de Menandro, y alcanzó los más subidos honores. Regente de Atenas por diez años, introdujo en el teatro la recitación de los rapsodas. Se cuenta que, cuando cayó del poder, la envidia, que no logró hacer presa en su persona, porque pudo escapar a tiempo, se vengó en sus muchas estatuas de bronce, convirtiéndolas en vergonzosos utensilios. Huyó a Tebas precipitadamente, y al cabo se estableció en Egipto, donde gozó el favor de Tolomeo I. Pero al fin tenía que acabar en el destierro—era su sino—por haberse enfrentado al nuevo monarca Tolomeo Filadelfo. Se le atribuyen muchas obras políticas, históricas y retóricas, entre cuya gravedad parece poner una sonrisa cierta recopilación de Esopo. Escuchó del propio Demóstenes aquel relato sobre los defectos de su pronunciación y cómo consiguió corregirlos (§ 362). Cicerón afirma que era dueño de un estilo muy suave y plácido; estilo de tipo "intermedio", florido ya de metáforas y metonimias, donde se ve que

comienza a decaer la sobriedad clásica. Su mayor título es haber sentado las bases de la célebre biblioteca tolemaica, transmitiendo a Alejandría el legado de Atenas y articulando por sí mismo dos edades de la cultura (§ 321).

490. —Era la hora de las bibliotecas. Desde mucho antes encontramos casos aislados: Polícrates de Samos, Pisistrato, Eurípides, todos ellos coleccionadores de libros en modesta escala; o aquel tirano Clearco a quien Platón e Isócrates instruyeron, y que fundó en la Bitinia una biblioteca. Relata Jenofonte que un naufragio arrojó sobre la costa euxina unos bajeles llenos de libros. Pero todas éstas son excepciones. Los atenienses de la edad clásica ni siquiera necesitaban ser muy aficionados a los libros: recibían las enseñanzas de viva voz en gimnasios, teatros, cortes, asambleas, aulas retóricas, academias o liceos. Quien comenzó metódicamente a recoger libros fué Aristóteles. Ya sabemos que pasó su colección a Teofrasto; éste, a Neleo, y que por los días en que Neleo habitaba la Tróada, los Atálidas querían a su vez competir con la biblioteca alejandrina (§ 322 y 332).

491. —Por muy piadosa que haya sido la familia peripatética para conservar la casa heredada, pronto se nota la cuarteadura en el muro. Aristóteles había llegado a la noción de cierta esencia sin nombre—la literatura en sí—común al verso y a la prosa. Esta conjunción se ha deshecho: mientras el estudio de la prosa se bifurca hacia Quintiliano, el estudio del verso toma hacia Longino por otro rumbo. De modo que si hemos cambiado la filosofía por la historia, y si nos hemos quedado con la retórica, de ésta apenas logramos salvar los formalismos huecos, y desaparecen por ahora algunas de sus más preciosas especies.

492. —No las recogieron, al parecer, los peripatéticos. No las recogerán los estoicos, o muy desdeñosos a ratos, o muy

dados siempre a fijar la terminología gramatical y a embriagarse con las alegorías (§ 465). Tampoco los despreocupados cínicos, gente que alardea de rudeza. Y lo que más estupor causa: si hemos de creer a Plutarco, testigo intencionado, los mismos epicúreos—ora el maestro, ora el discípulo Metrodoro que hasta resulta adversario de la poesía—se niegan a tomar en serio el valor de la literatura ¡Ellos que se confesaban tan adictos de las emociones placenteras! Se diría, pues, que la crítica perdió sus estímulos, al perderse el ideal político que antes la venía acompañando. ¿O es que toda la Antigüedad—pregunta con extrañeza un sabio—se había pasado la consigna de desconocer en la literatura el placer estético?

493. —Sin embargo, aquí está Teofrasto. Poco crítico si se quiere, aunque no podemos ya juzgarlo, según los estragos que ha sufrido su acervo; pero ¡qué naturaleza seductora! Cultiva con sus propias manos un huertecillo, en las huelgas de su vida estudiosa. Allí ordenó que lo enterraran, en el lugar mismo donde se juntaban sus amigos a departir de filosofía. Desde aquella dulce colina, nos llega una virazón perseverante, mensajera de los aromas de Atenas.

2.—*El señor rector y su obra*

494. —El señor rector comenzaba ya a envejecer, pero todavía era vigoroso. Quedaban lejos los días en que Aristóteles, su venerado maestro, lo había apodado Teofrasto, "el del habla divina". Porque su nombre original era Tyrtamo. Y era nacido en Ereso, isla de Lesbos; hijo—por más señas—de un humilde lavandera de paños. Había pasado por las disciplinas de cierto Leucipo, luego de Platón y al fin de Aristóteles; y nunca había logrado disimular los provincianos resabios de su acento. Hasta las viejecitas del mercado

descubrían que no era ateniense en su mismo esfuerzo por fingirlo. Pero esta singularidad más bien lo agraciaba.

495. —Naturaleza generosa y vivaz, algo arrebatado en su juventud, aunque siempre de agradable trato, Aristóteles lo comparaba con el pesado Calístenes y exclamaba sonriendo: "Calístenes necesita espuela; Teofrasto necesita freno". Lo mismo que había dicho en otros tiempos Platón, comparando a Jenócrates con Aristóteles. De suerte que éste acariciaba en Teofrasto los rasgos de su perdida mocedad. Pero, con los años, el fuego de Teofrasto se había amortiguado en una urbana prudencia. No tanto, sin embargo, que pudiera contener alguna chispa rebelde. Así, en un festín, al comensal que no hablaba: "¿Callas?—le dijo—. Haces bien, si eres necio; pero si eres docto, haces muy mal". Así en todo el curso de los *Caracteres*, que respiran el humor burlón y los dones de observación irónica; y singularmente en aquel chistosísimo cuadro del que llega tarde a la cultura y a los usos de la elegancia ateniense, olvida los versos que quiere recitar, las da de atleta con el pedagogo de sus hijos, ensaya posturas ante su esclavo, las luce después en los baños públicos, y hasta cuando el iniciador lo unta de salvado y arcilla en los misterios de Sabacios.

496. —Pero ya el arquero comienza a guardar las viras en su aljaba. Un poco más, y hasta sería necesario conducirlo en silla de manos. Por ahora, aunque ya cargado de edad, Teofrasto era todo diligencia, prestancia alegre, hombre de todas las horas que parecía estar en todas partes.

497. —Madrugaba a primo sol; se ocupaba un poco en su huerto; iba de las aulas a la biblioteca; velaba por que no se interrumpieran las obras del museo y las estatuas de las diosas. ¡Aquel portiquillo que no acababa de gustarle! ¡Aquellas tablas con los círculos de la tierra que necesitaban

un lugar más visible! La deificación era la transmutación ofrecida a los héroes del pensamiento. No quería morir sin ver en su templo la imagen de Aristóteles, acompañada de sus donativos y presentallas. Y en cuanto a Nicómaco, su amado discípulo e hijo de Aristóteles, ya proveía él en su testamento para que tampoco faltase su imagen. Examinaba las cuentas de su heredad en Estagira. Atendía a la administración de sus dos mil liceanos, entre externos e internos. Dictaba sus cursos con una facilidad admirable; y se sentía tan seguro de su respeto, que se permitía, en plena clase, chascar la lengua y chuparse los labios para describir los placeres de los glotones. Y todavía le sobraban fuerzas para adelantar día por día sus ponderosos libros, que alternaba con breves asuetos de la pluma a los que debemos los *Caracteres*.

498. —La cultura era en él como cosa del temperamento. El mucho saber no le embarazaba el estilo, ni alambicaba sus maneras sencillas. La vida y la ciencia se le confundían armoniosamente. Hasta su esclavo Pampilio, que tanto lo ayudaba en las tareas de hortelano, había acabado, con su noble frecuentación, por volverse un poco filósofo. El amor de todos lo rodeaba. Cuando un tal Agnónides tuvo la osadía de acusarlo por impiedad—la eterna y odiosa acusación contra los hombres superiores—no sólo se vió absuelto al instante, sino que su acusador estuvo a punto de salir condenado, doble vuelco de fortuna que hubiera interesado seguramente al autor de la *Poética* (§ 415).

499. —Regentó el Liceo por treinta y cuatro años, salvo una enojosa interrupción, una de esas estúpidas intervenciones de los parlamentos y las burocracias en el camino real de la ciencia. Y entonces, por la indignada protesta de la opinión pública, pudo verse hasta qué punto contaba Teofrasto con la simpatía de Atenas.

500. —Laborioso, infatigable hasta la última hora, quiso darse un día de descanso para concurrir a las bodas de su sobrino. Y de las resultas murió. Al pie de la letra de Laercio, el humanista Isaac Casaubon, que resucitó para el Occidente moderno el culto de Teofrasto, interpreta el caso asegurando que la sola interrupción del trabajo acabó con aquella existencia. El pueblo en masa quiso acompañar sus funerales. Había sido un franco amigo del pueblo y un franco enemigo de los oligarcas. Por aquel tiempo, los oligarcas todo el día conspiraban en sociedades secretas; tenían miedo de las multitudes; se creían manchados por codearse en las asambleas con la gente humilde; hubieran querido gobernar a puerta cerrada; siempre andaban esgrimiendo contra la democracia el ejemplo de Teseo, desterrado por los mismos a quienes dió libertades; y no conocían de Homero más que este verso, con el que se llenaban la boca: "No es bueno el gobierno de varios: uno solo debe mandar".—Teofrasto, al sentir llegado el momento, se había despedido así de sus discípulos: "Cuando empezamos a vivir, entonces fallecemos. Procurad ser felices. Apenas hay tiempo de ser sabios. Pero yo ya no estoy para aconsejaros: aconsejaos con vosotros mismos".

501. —¿Qué quiso decir aquel viejo más que octogenario? ¿No le había bastado su larga vida? No: el tiempo era su mayor enemigo, su mayor amigo: "El gasto y el empleo más preciosos", como él afirmaba. Hacer caber la obra en el tiempo: he aquí su angustia constante. ¡Ay, el que dispusiera del tiempo tal vez vencería el conocimiento! Un dramaturgo contemporáneo lo ha planteado en términos iguales, pidiendo el regreso a Matusalén. ¿Porqué—pensaba Teofrasto—porqué la naturaleza habrá sido tan pródiga con los cuervos y los venados, que no saben aprovechar la vida, y tan avara con nosotros los hombres?

502. —Pero ¿de qué se queja Teofrasto? Hoy hemos perdido la inmensa mayoría de su obra. Sólo nos quedan los nueve libros de la Historia Natural de las Plantas, los seis de las Causas de las Plantas, fragmentos de la Doxografía, de la Mineralogía, de las Sensaciones, de los Problemas filosóficos y, en fin, sus minúsculos *Caracteres*. Mas la sola enumeración de sus escritos—cerca de doscientos cuarenta—se lleva páginas enteras: Filosofía, Dialéctica, Moral, Política; Comentarios platónicos, de Arquitas, Espeusipo, Jenócrates, Meliso, Alcmeón, Pitágoras, Zenón, y en general, las bases de la Doxografía ulterior que en él se autoriza, y que por desgracia luego degenera en anecdotarios (§ 52); Historia y Cronología; Música, Retórica, Estudios homéricos; Lexicografía, Sintaxis, Paremiología; Matemáticas, Astronomía, Física; Mineralogía, Botánica, Zoología, Anatomía, Fisonómica; y algunos poemas… Puede descansar tranquilo el señor rector, que ha sabido aprovechar su tiempo.

3.—*El caso de los "Caracteres"*

503. —Sin llegar a los hipotéticos extremos de Nettleship, es fácil sospechar la trascendencia de aquellas enseñanzas retóricas contenidas en una docena de libros, mirando a la difusión que ellas alcanzaron en la era de Augusto. Cicerón, en su *Orador Menor*, cita las comparaciones de Teofrasto entre Herodoto y Tucídides; adopta sus cuatro tipos de estilo: sublime, llano, intermedio y mixto; y muestra haber estudiado cuidadosamente sus consejos en cuanto al adorno, la riqueza, el ritmo de la prosa y el uso del peán que tantos maestros recomendaban (§ 90 y 368). En el *Orador Mayor*, considera a Aristóteles y a Teofrasto como las autoridades preferibles, y cita de este último alguna advertencia sobre el gobernar la mirada ante el auditorio (§ 362).

504. —Por otra parte, se admite que, en sus páginas de historia literaria, Teofrasto intentaba por primera vez una explicación interna, emancipándose de la noticia erudita o de la preocupación retórico-dialéctica. Ojalá en este respecto nuestros documentos fueran más expresivos.

505. —En cuanto a que haya escrito sobre la comedia, o significa, como ya dijimos, el anhelo de proseguir la obra interrumpida de su maestro, o de remendarla si es que desde muy pronto quedó mutilidad (§ 381). Aunque también puede tratarse de una mera insistencia en los temas aristotélicos, como lo son los *Caracteres*. Y si la ciencia reconoce en él uno de los padres de la botánica, y la erudición se asombra ante la magnitud de su labor, la humanidad le agradece todavía más ese pequeño esparcimiento de los *Caracteres*.

506. —Vemos aquí, dice Gordon, el eterno duelo entre el amor y el trabajo, donde siempre vence el amor. Boecio, comentarista voluminoso, más bien sobrevive por aquel folleto de consolación filosófica que escribió en la cárcel. Del profundo humanista Selden hoy sólo se buscan las charlas de sobremesa. De Thomas Gray, en quien la sed de conocimiento no tenía límite, el centenar de versos de aquella famosa elegía. Y Voltaire es ciertamente mucho más leído por aquellas novelitas de su vejez, concebidas para entretenimiento de los salones, casi como juego de sociedad. Así, su época veneró el saber del profesor Teofrasto, y la posteridad celebra el ingenio del escritor Teofrasto.

507. —¿Escribió, pues, Teofrasto, los *Caracteres* con un propósito de creación literaria? No es admisible, aunque para nosotros tal parezca hoy ser su verdadero valor. Este embrión de literatura costumbrista, orientado hacia la futura novela, está todavía muy en embrión. Ello pudiera simplemente indicar que asistimos al nacimiento de un género. Pero los

rudimentos son siempre confusos e irregulares, y estos breves paradigmas—a pesar de que la obra quedó tan mezclada y revuelta, que ya no sabemos si en las cuidadosas restauraciones habrá perdido algunos perfiles—son, en su conjunto, pequeños modelos de arquitectura y nitidez. No revelan, en modo alguno, el libre juego del espíritu literario, recreado en sus invenciones. Al contrario: ceden todos a la precisión de una fórmula científica; y además, están tratados con un procedimiento que no acusa el deseo de cautivar la imaginación. Considerémoslos en cuanto al asunto, en cuanto a la composición, en cuanto al estilo, en cuanto al efecto general.

508. —*Asunto*. Prescindamos del prefacio apócrifo. Tenemos a la vista una treintena de notas. No ensayos morales, sino instantáneas morales. Cada una se refiere a un modo de ser, pero a un modo de ser en acción. No a una virtud o un vicio, sino a un virtuoso o un vicioso, salvo la proposición inicial que define su carácter. Por ejemplo: "La falta de escrúpulos es un menosprecio de la reputación".* Los capítulos se agrupan bajo título de censura—el disimulado, el adulador, el brutal—, pero de paso se tocan algunos rasgos dignos de encomio. Se diseñan siluetas, no se pintan retratos; tipos abstractos, no personas individuales. Dentro de estos contornos caben muchos hombres posibles, pero ningún hombre cabría entero. La naturaleza ha sido simplificada. Se escoge una sola inclinación, y se la acompaña sin distraerse un punto, y sin confundirla con otra por mucho que se le parezca. Nunca se entrecruzan las líneas paralelas. Si el pobre, el miserable y el avaro recogen un mendrugo del suelo, sus motivos nunca se confunden: el primero lo hace por necesidad; el segundo, por no desprenderse de nada; el tercero, por aumentar sus bienes. En la compleja realidad humana, todas las venas se entrelazan. En la anatomía moral

que Teofrasto dibuja, se inyecta una sola vena para abultarla y verla, y se la sigue pacientemente por todo su trayecto. Esto no es novelística: esto es disciplina aristotélica llevada a sus últimas consecuencias, victoriosamente transportada del firme terreno de la teoría al resbaladizo terreno del ejemplo. Esto no es dramática: como que demuestra la tesis aristotélica de que, en todo drama, la fábula debe predominar sobre el carácter, y ni la más acabada pintura de un carácter es por sí misma un drama.

509. —*Composición*. La composición de los *Caracteres* revela un apego tan fiel a un módulo preceptivo, que puede servir para demostrarlo a título de ejercicio retórico. Semejante apego no se advierte nunca en obras de libre creación. Decía bien Lope de Vega: A la hora de crear, siete llaves a los preceptos. Pero Teofrasto, maestro de retórica, ha dicho: "Antes fiar de caballo desbocado que no de palabras en desorden". Y, en efecto, él procede con tal rigor que parece estar doctrinando con el ejemplo. Todos sus ensayos comienzan con una pequeña definición sobre la "pasión" que se describe, y luego se alargan en un catálogo de dichos y hechos que corresponden al tipo humano afectado de tal pasión. El esquema es siempre el siguiente: 1º una proposición sustantiva, y 2º una serie de proposiciones verbales.

510. —*Estilo*. La expresión es de una sencillez intachable. La lengua nunca afecta formas doctrinales o admonitorias; nunca alardea de sabiduría gramatical, ni quiere dar a entender que conoce mucho o que se han leído muchos libros; tampoco asume precisiones dialécticas ni figuras de la controversia. El estilo es objetivo y directo. La descripción corre sin tropiezo y no deja adivinar el arte. En tal sentido, alcanza un valor estético innegable: parece el saldo extremo

de cierta disciplina estilística. Pero más bien de aquella estilística del Estagirita que apunta a la precisión mental aunque, de pasada, haga también blanco en la belleza. No hay adorno; tampoco hay color, ni siquiera hay humorismo buscado. El humorismo resulta por sí solo del objeto descrito, de la evidencia presentada. Muy contadas veces se ha permitido el autor añadirle algo por su cuenta, con algún toque de personal ingenio. La crítica, a este propósito, advierte que pocos caracteres de la novela o el teatro modernos podrían resistir igual despojo: fácilmente se vendrían abajo, si les arrancamos el comentario directo o indirecto con que los sostiene el autor.

511. —*Efecto*. De las anteriores consideraciones resultan tres principales efectos: 1º Un efecto estético, de cuadros en blanco y negro, con cierto sabor primitivo, acre y sano. No podría pedirse más de una obra escrita en época ya decadente. Se entiende que hablamos de decadencia con relación a la sobriedad antigua, y no como término absoluto, ni menos con relación a las complicaciones de la sensibilidad moderna. La posteridad aprecia los *Caracteres* por ese efecto estético. Pero tal efecto, dijimos, es subproducto de motivos intelectuales, más que de intenciones artísticas inmediatas. 2º Un efecto escolar, de ejercicios de estilo, a veces de notas para el curso, aunque notas plenamente redactadas. El título mismo, *Caracteres*, nos pone sobre aviso: continúa a Aristóteles. El asunto es parangón cómico de los caracteres trágicos que encontramos en la *Poética* y aplicación del cuadro de las pasiones que encontramos en la *Retórica*. Los *Caracteres* son capítulos de la enseñanza oratoria y del manual del comediógrafo. La *Ética* de Aristóteles comienza el estudio de lo lúdicro, y prepara, como desde arriba, los *Caracteres* de Teofrasto. De la *Ética* se pasa a los *Caracteres* por el camino de la *Poética* y la *Retórica*. Más adelante veremos que la *Ética*

determina los *Caracteres* en un sentido más profundo (§ 516). De modo que el discípulo concreta en tipos lo que el maestro dejó en especies generales. Y he aquí por qué los *Caracteres* interesan a la historia de la crítica: son su complemento, son la ejemplificaión de los preceptos críticos. Por supuesto, en la tarea de Teofrasto había tanto de deber científico como de placer. Para ejemplos escolares, hubiera bastado con uno; y poseemos treinta, y de seguro que escribió más. La multiplicación de ejemplos no obedece a un plan necesario, como lo sería, pongamos por caso, el que cada silueta correspondiera a cada una de las pasiones que enumera Aristóteles. No: esta multiplicación sólo se explica por el gusto de la tarea. 3º Pero falta todavía otro efecto de valor histórico que sería absurdo desdeñar. Al trazar sus tipos, Teofrasto no puede menos de abarcar los rasgos de la sociedad en que vive. De suerte que si la comedia de Aristófanes permite reconstruír la existencia cotidiana de los atenienses en época anterior, Teofrasto nos permite reconstruírla para los últimos lustros del siglo IV A. C. (§ 526).

4.—*Época y costumbres*

512. —ATENAS ha sido derrotada. Ha tiempo que padece. Más de diez mil ciudadanos del Ática, más de la mitad de su población libre, sufre el destierro. El Píreo está ocupado por una guarnición macedónica. La ciudad ha dejado de ser un centro imperial, y se va volviendo una pequeña población que vive de gloriosos recuerdos. A la reducción del antiguo espíritu filosófico, responde la reducción del espíritu de la ciudad. Imposible ya discutir los grandes problemas al modo de los físicos, de Sócrates, de Platón, de Aristóteles. Ahora se discute lo cotidiano, y gracias. La Polis degenera en parroquia. A la telescopía sucede la microscopía. Todo,

aunque gracioso, es ya diminuto.

513. —Cuando una sociedad se da a sí misma en espectáculo, nace el mundanismo, que no es más que un verse vivir. Lo que se llama el "gran mundo" es lisa y llanamente la realización del sentimiento parroquial. Porque si las clases medias y humildes tienen que emplear parte de su tiempo en asegurarse la subsistencia, las clases privilegiadas ya no tienen absolutamente más ocupación que verse al espejo. El nudo de la corbata y la raya del pantalón adquieren entonces una importancia desmedida. El gran mundo es una parroquia de ricos incrustada en una metrópoli. Y cuando, en vez de una metrópoli ateniense, tenemos que habérnoslas con una Atenas ya provinciana, toda ella es parroquia; y en los ratos de ocio, falto de la antigua grandeza y de la antigua ambición, el vecino se dedica a juzgar al vecino. Como se trata de gente refinada, que ha acendrado ya los frutos de una cultura, este chismorreo se hace con elegancia, con arte. El costumbrismo naciente, no menos que la Nueva Comedia perfeccionada por Menandro, son las manifestaciones excelsas de un espíritu nacional empequeñecido y afligido. Si Teofrasto describe la época, sólo la época explica a Teofrasto.

514. —Hay una conjunción entre este tipo de comedia y este tipo de costumbrismo. Poco trabajo cuesta a la crítica el encontrar paralelos aproximados, a lo largo de las literaturas. A Teofrasto y Menandro corresponden Hall, Overbury y Earle, de un lado; y de otro, Ben Jonson; La Bruyère a una parte, y Molière a la otra; aquí el *Tatler* y el *Spectator*, y allá, Congreve. En España, a poca distancia, Moratín y Somoza. Y si para México es más difícil buscar en la escena un parangón del *Periquillo Sarniento*, es porque la sacudida de la independencia no dejó prosperar el teatro, y porque Gorostiza se fué a España desde muy niño e hizo sus comedias para España, donde encuentra su lugar entre

Moratín y Bretón de los Herreros.

515. —Esta conjunción supone, a su vez, una elaboración previa de la filosofía moral y una cierta madurez en las preocupaciones sobre la conducta. Como los términos sociales son mudables, una vez dada la fórmula filosófica hay que ponerla al día constantemente. Tal ha sido la labor de todos los Teofrastos. En la época de Alejandro, tal hicieron el propio Teofrasto y Eudemo; y otro tanto hará, bajo César y Cicerón, Filodemo de Gadara. Hall y Ben Jonson coinciden con la teoría de los humores, representada en las figuras de Hamlet y de Horatio. La Bruyère y Molière dan por supuesta la concepción del "honnête-homme", especie de humanista mundanizado. Addison y Congreve corresponden al "man of sense". Moratín hijo y José Somoza (en cuanto éste fué costumbrista, pues luego lo quemó la llamarada romántica) se mueven dentro de cierto academismo del gusto que es toda una teoría de la vida. Entre Lizardi y Gorostiza no puede buscarse un común denominador, porque lo que dió el primero, en su novelística, al espíritu de la independencia, el segundo no lo dió en su obra teatral, por razón de su alejamiento, sino en su vida pública posterior, que ya toda nos pertenece.

5. —*Filosofía de la conducta*

516. —¿Cuál puede ser aquella filosofía de la conducta que hace posibles los *Caracteres* de Teofrasto? Lo sabemos ya. Aquí es donde la *Ética* determina los *Caracteres* en un sentido muy profundo (§ 511). Teofrasto reposa sobre la moral del término medio, cuyos dos extremos nos presentan vicios o, ya en la silueta, caricaturas: lo escaso y lo excesivo, tópicos o lugares comunes en la obra aristotélica (§ 357-3º). Por supuesto, el que Aristóteles llame a la virtud "término medio"

no autoriza en modo alguno a confundirla con la mediocridad; pero lo cierto es que tal confusión no ha podido evitarse.

517. —Hoy tendemos a confundir este justo medio con una concepción mediocre y, para decirlo de una vez, harto burguesa de la conducta. El tipo normal—"magnánimo" ateniense, "honnêtehomme" francés, "hombre equilibrado" de Ben Jonson, etc.—no parece ciertamente heroico. Busca, como decía Pericles, "la belleza sin costo". Ideal cómodo y estático, muy lejano del ideal que ha alumbrado todos los renacimientos. Porque todo renacentista, en todas las épocas de grandes mudanzas históricas, procuró más bien la belleza a cualquier costo, y a costa de todos los extremos. Según este punto de vista, el justo medio es un discreto recurso de salvación, o mejor de supervivencia, cuando no queda otro recurso. Según este punto de vista, afrontar todos los días el escándalo, como Alcibíades, es más noble que aprender diligentemente a aceptar la muerte, como Sócrates. Es cuestión de punto de vista. Puede considerarse, en contra, que la obra fecunda del espíritu exige cierta renuncia, cierta penumbra. No se trata ya de tragar la vida, sino de paladearla. El primer deber de la inteligencia es perdurar. El sabio no quiere morir de acaso, sino sólo de su propia muerte. Sabe que el arte es más largo que la vida; por eso se instala en postura de longevidad, de parsimonia. Pero dejando aparte la cuestión de principios y preferencias, es innegable que Teofrasto no reposa sobre una noción sublime de la conducta, sino sobre una noción afable y mesurada. Su máxima pudo ser aquel refrán: "Más vale paso que dure y no trote que canse". Su criterio, el del maestro de equitación que no juzga al jinete por las habilidades del galope, del salto o de la cabriola, sino por la regularidad con que sostiene el tranco seguro del caballo, la marcha uniforme en línea recta: sobria

culminación de alta escuela. Nuestro Ruiz de Alarcón, que no en vano bebió en las fuentes de Terencio y de Plauto, deja traslucir un ideal de hidalgo cuya virtud principal es la decencia; pero nótese que la decencia alcanza, en él, cumbres heroicas.

518. —La fortuna ulterior del libro de Teofrastó solamente puede entenderse conforme a una doble apreciación: su significado de asunto, y su significado de forma. Suelen repetir las historias que los *Caracteres*, tras un olvido de varios siglos, resurgen en pleno Renacimiento: Isaac Casaubon publica por 1592 aquella versión latina que hace época en la erudición europea. Esta afirmación sólo contiene una parte de la verdad: no toma en cuenta el otro concepto, el valor formal de los *Caracteres*. Pues como tipo retórico, en efecto, la influencia de los *Caracteres* no conoció interrupción. Desde el primer instante fué obra muy popular, estudiada, imitada y resumida en epítomes para los fines de la enseñanza, según se aprecia por la recopilación de Ussing. Aún la imita, en tiempos de Cicerón, el epicúreo Filodemo; y los bizantinos hasta le añadieron, en siete capítulos, unas breves moralejas finales. Compendiado el libro para servir de modelo al estudiante, logra deslizarse en los programas escolares de la Edad Media, sobre todo en el Imperio Oriental; pero también en ciertos manuales pedagógicos que Roma preparaba para uso de sus colonias. De modo que estas "descripciones", como ya las llama Cicerón, se derraman por Europa, transportadas por el interés de la forma, aun antes de reconquistar su interés por el asunto mismo; y así la retórica occidental se impregna de tipos teofrásticos, sin reconocer todavía el espíritu de Teofrasto. Porque este espíritu necesitaba que cierta filosofía de la conducta alcanzara, nuevamente, una etapa de madurez.

519. —Pero hemos asegurado que tal filosofía de la

conducta, en la época que estudiamos, abarca igualmente a Teofrasto y a Menandro. ¿Cómo entenderlo, si el uno es imagen de la prudencia y al otro, a veces, hasta se le llama romántico?

6.—*Teofrasto y Menandro*

520. —No lleva muy lejos la rutinaria comparación entre Teofrasto y La Bruyère. Cien perspectivas históricas contribuyen a la ilusión óptica: hay estrellas dobles que sólo lo son por nuestro error. En cambio, la comparación entre Teofrasto y Menandro puede darnos alguna luz. ¡El prudente Teofrasto, el ya romántico Menandro! ¡Ah, pero bajo la denominación de romántico se esconden mil cosas diferentes! ¿Qué tienen de común las colosales y apenas humanas pasiones de los grandes trágicos, formas teóricas de la pugna entre los destinos, con los afectos personales, concretos, que interesan a la Comedia Nueva? También se ha llamado a Eurípides romántico; y Aristófanes, el "maratoniante", despreciaba ya en Eurípides los héroes de carne, junto a los marmóreos bultos de Esquilo. Y sin embargo, entre el romanticismo de Eurípides y el romanticismo de Menandro (hasta donde lo revelan sus fragmentos) hay una distancia notoria.

521. —No digamos, pues, romanticismo, término de múltiples sentidos. Digamos, simplemente, cambio de aspecto. Aquella bifurcación inicial entre la tragedia y la comedia, irreducible para Aristóteles (§ 400), camina por pasos contados a la convergencia. Mientias, por una parte, la tragedia se fué acercando a las cosas individuales, la comedia se fué permitiendo la mezcla del dolor y la risa. Después de todo, esta risa dolorosa posee también función catártica. Una indiscutible autoridad del "pathos" moderno, Charles

Chaplin, ha dicho, comentando su película *El Dictador*: "Hayalgo saludable en la risa, en reír de las cosas más trágicas, y hasta de la misma muerte. Si nos sentimos incapaces de reírnos de ellas de tiempo en tiempo, será porque estamos ya más perdidos de lo que nos figuramos".

522. —Pero no se juzgue, por eso, que Menandro logra emanciparse, en teoría, de la conducta prudente. El justo medio sigue siendo la lección de la Comedia Nueva. Y también el costumbrismo la invade, aunque bajo el manto de la amenidad episódica. De otro modo no se entendería que Plauto y Terencio deriven de Menandro; de aquellos latinos, nuestro Ruiz de Alarcón; de éste, *El mentiroso* de Corneille; y de *El mentiroso*, el teatro de Molière. De otro modo no se entendería que las máximas de Menandro hayan merecido el recuerdo de San Pablo, como aquélla que por sí sola ilustra el punto discutido: "Las malas frecuentaciones corrompen las costumbres", noción digna de las *Liaisons Dangereuses* que está muy abajo del plano de la tragedia antigua.

523. —Lo que sucede es que Teofrasto es retórico, y Menandro es literato. De aquí que, en los fragmentos salvados de las comedias, la mayor libertad de la función poética consienta irisaciones de melancolía y de dulzura—equiparadas provisionalmente al romanticismo—e implacablemente ignoradas por la geometría de los *Caracteres*.* Menandro, y no Terencio, fué el primero que dijo: "Hombre soy: nada humano puede serme ajeno". De él son también aquellas palabras: "Los amados de los dioses mueren jóvenes.—Dulce la vida, si puede encontrarse grata compañía, porque vivir en soledad no es vivir.—Triste mortal: no pidas alegría, sino resistencia al sufrimiento.—No vivimos como queremos, sino como podemos.—Una gota de felicidad es más que un tonel de razón.—Gozo llamo yo a contemplar el sol que nos alumbra, vino del mundo; y las estrellas y las

aguas y las nubes y el fuego".

524. —Melancolía, dulzura, sí; pero penetradas de resignación y de aquella templanza media que, tras de llamar aristotélica, también pudiéramos llamar horaciana. Destellos poéticos que irradian entre los cuadros grotescos de la Comedia Nueva; de cuya crudeza dan testimonio tanto los vestigios arqueológicos—máscaras, frescos, vasos—como la progenie latina que tales obras engendradon: prostitutas, terceras, hijos ilegítimos, niños expósitos, divertidos bribones, esclavos insolentes, aventureros. La fábula, en cierto sentido de la palabra, tiene giro romántico. Los caracteres o personajes no pasan de caricaturas en los dos extremos del justo medio. Y si el ideal no se manifiesta con la nitidez de Teofrasto, es porque Menandro, con todos sus encantos, no era hombre de ideales firmes, ni acaso de vida muy regular. En él se percibe claramente la vacilación de aquellos principios que, tras de sostener la Polis, habían claudicado con la Polis. Su comedia es la comedia del desencanto, como lo son en otro orden las doctrinas del cínico, del estoico, del epicúreo.

525. —El empuje militar del bárbaro derriba los monumentos seculares. El comediógrafo elegante, que no tiene las responsabilidades del rector del Liceo, se consiente quejas y burlas, hace mofa de su propio dolor. El maestro, que no tiene la libertad del cómico, ofrece los recursos de la sabiduría moderada. En Menandro no hay atisbos de religión, ni aun de amor a Atenas. Pero no puede salir de Atenas, aunque lo convida el Tolomeo. Lo tiene pegado a Atenas la costumbre y, si se permite el equívoco, su comedia está pegada a Atenas por la copia de las costumbres. Su misma predilección por los personajes femeninos, tomados de la vida diaria—hembras esclavizadas y explotadas por el soldado—demuestra, aparte de la inclinación del temperamento, que

aunque el poeta, en sus ratos de inspiración contempla el sol y el mar, cuando convierte sus miradas al mundo se vuelve realista; es incapaz de proyectar hacia la idea los rasgos universales del hombre, al modo que lo hacían sus abuelos del teatro; y entre los dos sexos, escoge el que sin duda dependía más de la cotidianeidad, del barrio y de la casa. Menandro es propia figura del contraste entre la brutalidad de la época, que Atenas padece, y la sensibilidad en que el ateniense ha transformado su herencia de cultura. "Tendrá el mentir por costumbre./ Y por herencia, el valor", decía Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa*. De Menandro puede afirmarse que tiene la vileza en la descripción de las costumbres, y la delicadeza en las quejas con que se alivia.

7.—*Un ateniense cualquiera*

526. —Explicaremos, con una reconstrucción aproximada, el tipo equilibrado que presuponen los extremos establecidos por Teofrasto. Tomando por guía los *Caracteres*, podemos crear un carácter más, implícito y disimulado en los otros treinta: el ciudadano medio de Atenas. Podemos seguirlo a lo largo de todo un día, desde que se levanta hasta que se acuesta (§ 511-3º). Helo aquí, con sus cualidades y sus defectos no muy exaltados; mezclado, como la naturaleza misma, de todos los distintos humores que Teofrasto quiso aislar en su análisis. Es algo apocado y algo atento a la murmuración. Procura evitar los incidentes. Si no es absolutamente irremediable, preferiría no ser malo ni pasar por malo. Es el hombre modelado por el roce con los vecinos. Es el canto rodado. Responde a las frases hechas sobre la conducta. Sabe que "en boca cerrada no entran moscas"; se cuida de "no mentar la soga en casa del ahorcado"; no quiere "cogerse los dedos en la puerta". Y aquello de "ni poco, ni mucho", "ni el

primero, ni el último", parecen ser las normas de su tranquila existencia.

527. —Su casa es decorosa y modesta, amplia sin extremo. Nada de maderas macedonias, obtenidas por concesión del regente Antipáter, a quien ni siquiera pretende ni intenta conocer. Nada de juego de pelota o pequeña palestra privada que ofrecer a las conferencias del sofista que anda de paso por Atenas, o a las sesiones de músicos y maestros de armas. Ni tapices persas; ni redomas abombadas de Turio; ni costosos huesecillos de gacela para los juegos. Y, en materia de animales domésticos, nada de falderillo maltés, que merezca a su muerte un pequeño monumento fúnebre; ni mono amaestrado; ni grajo con su escalerita y su escudilla de bronce, que todo eso es ostentación. A lo sumo, un "tityro", o unas palomas de Sicilia para que se diviertan los niños; y, desde luego, los caballos.

528. —Su vida familiar es sencilla, y conforme con la antigua costumbre: para con la esposa, liberal y un poco distante; para con los hijos, puntual y cuidadoso; para con los servidores, magnánimo; para con los vecinos, paciente. Aunque su mujer no trajo una famosa dote, bien puede él pagarle su esclava, que la ayude en los menesteres diarios, que la acompañe a los comercios de prendas femeninas—donde él se abstiene de comparecer, que sería cosa inusitada—, y que la prepare sus comidas aparte, como es de rigor. De tiempo en tiempo, la reprende con suavidad, para que modere aquel hábito de hablar a gritos y de hacer inútiles aspavientos.

529. —De sus tres hijos, el pequeño está todavía en edad que la nodriza le mastique previamente los alimentos, como hacen con sus polluelos las aves. Al mayor, cuando llegó a la pubertad, le mandó dejar los cabellos largos en el templo de Heracles, sin incuirir en el desperdicio de enviarlo hasta

Delfos; y ahora que frisa en los veinte, lo tiene haciendo su aprendizaje militar como guardia de la frontera. El de en medio concurre a sus estudios con el pedagogo que lo gobierna, y se le pagan regularmente sus escotes para las fiestas de las Musas y los muchos actos escolares del mes Antesterión (de febrero a marzo). Cuida de que sus hijos no den en preguntones, ni adquieran maneras soeces, como sonarse en la mesa, o llevarse el manto a la boca para dar a entender que se sofocan de risa. Y cuando conversa con ellos, les enseña siempre a dar tiempo a que hable el interlocutor, pues los sabios aseguran que el diálogo es la disciplina del conocimiento.

530. —Para su servicio personal, conserva su esclavo, que carga con su dinero y con sus compras y le echa las cuentas en el ábaco. Se encarga también de dar el forraje a las bestias o de abrir la puerta a los amigos, cosas que no debe hacer por sí misma una persona bien mirada. Como su esclavo es leal y cuidadoso, y no se le cobran los jarros rotos, no tiene él que llevarlo siempre delante por la calle, de miedo que pueda escapársele. Y no se permite confidencias con él, que es costumbre de mal nacidos. Nunca pensó en adquirir uno de esos esclavos obreros que ceden al amo parte de sus ganancias, porque le parece mezquindad. Que en cuanto a alquilar bufones, no está él tan loco para semejantes despilfarros; ni tampoco soportaría uno de aquellos parásitos que pagan con chistes la comida. Dudó si recibiría un esclavo negro, pero era excesivo lucimiento. También tiene en casa su esclava panadera. Aunque es guapa, él se abstiene de enamorarla o de acercársele con pretexto de ayudarla a moler la harina, para que no se diga de él lo que se dice de otros cuyo nombre es mejor callar.

531.—Entre los vecinos, nunca falta alguno que se ofrezca a arrullar al pequeñuelo en los brazos, aunque por dentro se dé

a los diablos, o que ande regalando al segundo con manzanas y peras, jugueteando con él y exclamando: "¡Todo a su padre!", para así halagar a su padre. Pero el padre se hace desentendido y, aunque le parecen de mal gusto, perdona estas pequeñas adulaciones, descontando de antemano lo que habrán de costarle. Abomina de aquéllos que, al pasar delante de su casa, andan siempre recogiendo el higo, la aceituna o el dátil caídos del cercado ajeno; o que se le hacen pegadizos cuando se dirige a los baños públicos y, sacando cubos del agua que para él se calienta, se asean a costa suya con toda insolencia y descaro. Pero la peor manía entre vecinos es aquélla de pedir constantemente cosas prestadas: cuándo un arado, una cesta, un saco, una hoz, una torcida, unas bandeletas; cuándo algo de paja, cebada, sal, orégano, comino; y, como se les dé confianza, los pasteles del sacrificio y hasta la platería de los festines. Lo tolera hasta donde puede, y. no es esquivo con quienes lo buscan en su casa. Nunca se niega a los visitantes, aunque esté comiendo o bañándose, pues es de orgullosos mandarles que vuelvan otro día. Cuando tiene huéspedes extranjeros, los hace comer a su propia mesa, que es muy desairado dejarlos solos a sus reflexiones, además de ser un poco expuesto.

532.—Todos saben que vive sin penuria y sin abundancia; que maneja con discreción sus economías; que sólo presta sobre fianza segura; que nunca se adelanta a cobrar intereses antes de los plazos mensuales; que sus lucros se rigen por las mejores reglas y, según el riesgo, van del 2 al 18% anuales; que no cobra intereses sobre intereses demorados; que, por principio, rechaza toda petición para préstamos de aventura, como esas transacciones marítimas en que el capital puede perderse íntegro, si hay naufragio o piratería, o puede duplicarse de un golpe si el barco llega a puerto seguro. Suele negociar en las exportaciones, pero a precio fijo: salinas de

Ática, aceitunas para Bizancio, miel del Himeto para Rodas; y aun perros laconios que se envían a Cícico cuando hay medio. Pero sus ganancias son prudentes y no atraen la envidia, ni a los pedigüeños que quieren albricias por todo. Ama más la seguridad que la riqueza. Y si no ha podido evitar litigios, es que nadie escapa a esta dolencia de la vida ateniense de que ya Aristófanes se quejaba; y porque todavía es más irritante caer en manos de árbitros que, a lo mejor, en vez de discutir la causa en el templo quieren despacharla andando por la calle, para dar así a entender que están agobiados de quehaceres; o que se empeñan en exagerar las cortesías para ambos contrincantes; o consideran de muy fina política el fallar contra el nacional y en servicio del extranjero.

533.—En todo caso, su posición lo tiene a salvo de que le caigan encima las liturgias o prestaciones que el Estado impone a los muy ricos: la Trierarquía o contribución para barcos; la Coregia trágica, cómica o ditirámbica, sufragio de espectáculos públicos; y sólo queda expuesto a las capitaciones que vota la asamblea en caso de apuro. Tampoco logra eludir del todo, claro está, esa plaga de las cotizaciones entre varios para ayudar a algún amigo arruinado. Pero no corre riesgo de que los metecos lo requieran para ciudadano patrono. Más vale así: nunca sabe uno con quién trata.

534.—Cumple con las instituciones, que para ser feliz se hizo la virtud. Los estrategas de las diez tribus le quedan muy altos, y no anda queriendo acercárseles en teatros y lugares públicos. Tampoco solicita a los nueve arcontes del Colegio, y menos al supremo que bautiza el año con su nombre. No aspira a acompañar a éste entre los diez notables que lo rodean en las procesiones Panateneas o en las Dionisíacas urbanas. Pero está bien con los superiores de su demos, a cuyo lado puede tocarle combatir en cualquier momento. Y nunca falta en los cultos y comidas religiosas de su fratría. Por

cierto que ayudó a uno de sus miembros en algún pleito, como sinégoro o defensor amistoso. Llevó de memoria un discurso que le preparó un filósofo del Liceo, discípulo de Teofrasto, que no quiso cobrarle nada por el servicio. No se burla de los cultos, pero no será él quien dispute el cirio más grande en los misterios eleusinos por Deméter, del mes Boedromión (setiembre a octubre); ni en las Apaturias de Atenea y Hefaístos, que se celebran en el mes Pyanopsión (de octubre a noviembre). Aunque, cierto, de diciembre a enero, en el Poseidón, no le disgusta acercarse, cuando puede, a las Dionisíacas rústicas. Ni podría naturalmente ser ajeno a las Dionisíacas urbanas, de marzo a abril; tiempo en que, además, todavía no hay muchos negocios, porque apenas se reanuda la navegación, interrumpida por el invierno. Cumple también con los funerales de sus amigos, encaminándose si hace falta a la puerta de Atenas, para acompañar los cortejos hasta el Cerámico.

535.—Procura que su presencia no llame demasiado la atención en las calles ni en las reuniones. Las hablillas están a la orden del día. En aquella ciudad empequeñecida, el mensaje de viva voz, a falta de diarios, corre en un instante, ejerce funciones de publicidad, quebranta las íntimas puertas. El Pórtico del Pecilo, consu galería cubierta y sus bancos que serían tan propios para filosofar, no pasa de ser un mentidero de ociosos, donde se comenta el último escándalo. A poco que uno se descuide, ya está asediado de noticiosos de la vida ajena, de preguntones, de litigantes, de falsas caras compungidas que dan el pésame por el pleito perdido, de pedigüeños, de sicofantes o delatores, esos chantajistas a quienes llaman "perros del pueblo". Todo se escarba, se escudriña, se juzga. No puede uno hacer nada a su gusto. ¿Quieres verte en lenguas? Sal por ahí con un bastón torcido a la lacedemonia, que tal parece fuera un exceso. Si te cortas el

pelo a rape, es por gastar menos con el barbero. Si no te lo cortas lo suficiente, es por imitar en lo exterior el descuido de los filósofos. Hay quien le examina a uno el calzado, a ver si lo lleva muy grande al modo de los patanes, muy claveteado al modo de los engreídos, o si son suelas remendadas, indicio seguro de avaricia. Hay quien se acerca sólo para averiguar con disimulo si nos perfumamos con la grosera menta silvestre, o si usamos aceite rancio, o bien ungüentos de calidad; si cuidamos ae las uñas y de los dientes, si nos rasuramos o no las axilas, y hasta si incurrimos en la puerilidad de arrancarnos las primeras canas de la barba.

536.—Eso sí, aunque lo motejen, nuestro pulido ateniense cuida del correcto corte y la debida largura de su manto. Que nada hay más aborrecible que esos mantos hasta las rodillas, o esa fea costumbre de terciarlos al sentarse, descubriendo las pantorrillas inmundas, nueva moda de jovencetes. Y el manto ha de ser de lo mejor, y nuevo, y nunca vuelto de revés, aunque rabien los habladores, que para eso mejor sería vestirse de cuero como los labriegos. Y se le ha de llevar con frecuencia al batanero, para que luzca siempre limpio, teniendo a la mano otro de respuesto para no verse en el caso de pedirlo prestado según hacen los desaprensivos. Y al batanero se le ha de exigir que lo limpie debidamente, sin ese derroche de arcilla que sólo sirve para disimular las manchas.

537.—Por la calle cuida su continente. No cae en esas boberías del pueblo, que se detiene a ver pasar un buey, un chivo, un asno, como si nunca antes los hubieran visto. No se entromete en escuelas y gimnasios para quitar el tiempo con sus charlas inoportunas a muchachos, maestros y pedotrivas. No se atraviesa en las riñas de desconocidos, que es más jactancia que buena intención. No exhibe su talle o sus prendas al pasar junto a las cortesanas. No entra en la barbería o la perfumería hablando fuerte para que todos le

oigan, y enterando a todos de que el cuerpo le está pidiendo una orgía, y de que "Esta noche me emborracho", como dice el tango platense. No hace lujo del noticias frescas, y si las llega a tener, se las calla. No finge saber lo que ignora, ni recomienda, solícito, la purga de eléboro al primero que oye quejarse de su mala salud. No aburre a sus compañeros con la pesadilla que tuvo anoche (Quevedo, aunque escribió sus *Sueños*, censura al que de veras abusa de contar sus sueños). Y, cuando va de visita, procura que los oficiosos lo ignoren, para que no lo pongan en ridículo anunciando su llegada unos minutos antes.

538.—También hay que ver por cuáles calles se transita. En algunas hay banqueros ruidosos; en otras, vendedores ambulantes, siempre desconfiados de la moneda usada, o que nos asquean guardándose la moneda en la boca, Hay titiriteros; hay charlatanes que tragan puñales y sacan piedras de las orejas; hay cantores y—digamos—murguistas; hay barracas de música en las ferias; hay escondrijos de tahures y peleas de gallos. Hay rateros que se le llevan a uno el manto al menor descuido; o que aprovechan cualquier distracción en los mercados para sustraer un trozo adicional de pescado en salazón, un puñado más de lentejas, de nueces, de bayas de mirto, o de esos pepinos que venden en verano. Finalmente, hay plaga de adivinadores. La gente ha dado en supersticiosa y consulta todos los presagios. ¡Y a lo mejor el presagio se reduce a un saco de harina que amaneció roído por una rata, al canto de una lechuza, al salto de una comadreja! El "Coes" es un día nefasto, como el día 4 y el 24 del mes. Mal agüero pisar una tumba, tropezar con un perro muerto, acercarse a un barrendero o a una parturienta, dar con un loco o epiléptico. Los amuletos más socorridos son el olivo, el ajo, la cebolla marina, el aguamar, el cadáver de un perro recién nacido. Contra las apariciones nocturnas, se invoca a la diosa

Hécate. Contra la lechuza, se grita: "¡En el nombre sea de Atenea!" Contra los peligros de la navegación, se prefiere la iniciación en los misterios de los Cabiras de Samotracia. También se acostumbra, como conjuro, arrojar tres piedras, o el invocar al dios oriental Sabacios contra la mordedura de la serpiente. Y muchos abusan de las purificaciones órficas. ¡Señor, lo que ha venido a ser nuestra Atenas! ¡Qué dirían nuestros gigantescos abuelos!

539.—Cuando nuestro ateniense va al teatro, escoge una buena localidad; se hace llevar por su esclavo un cojincillo para el banco de piedra, como hoy se acostumbra en las gradas de los toros—porque sentarse sobre el manto doblado al revés es una deshonra—; y se encomienda a Dionysos para que lo libre de las calamidades del caso; a saber: sentarse detrás de un espectador que se las arregla para estorbar la vista de la escena; o al lado de uno de esos comunicativos y espontáneos que todo lo quieren comentar; o de Uno de aquellos dormilones que se quedan solos roncando después del espectáculo; o de un tonto que aplaude a deshora; o de un rústico que eructa en mitad de un canto del coro; o de un aguafiestas que silba al actor favorito; o de uno de ésos que arman camorra porque quieren colarse sin pagar o que llegan cuando la representación está muy avanzada, para que los porteros se apiaden y los dejen entrar de balde.

540.—En sus sacrificios, es algo rumboso, pero sin exhibiciones de nuevo rico. Aunque la carne es cara, no manda colgar a la puerta el cuero y la cabeza del buey para que todos sepan que hubo matanza. Tampoco guarda la carne en sal para que le dure muchos días. Fuera de la parte reservada a los sacrificadores, la demás la ofrece en un banquete. Y si se trata de algún gran festejo familiar, envía buenas piezas a sus amigos. En tales festines, nunca faltan el "kykeón"—especie de "cocktail" de vino, harina, miel y menta

—, ni el vino mezclado en las cráteras. Tampoco faltan las danzantes y tañedoras de flauta, aunque sea alquiladas en el próximo lupanar. Y después—pero una vez que se ha bebido, para que el vino le sirva de disculpa, que esto es lo decoroso—no se niega a dar unos pasos contorsionados del famoso "cordax", o a cantar alguna cancioncilla y, en último caso, a hacer una corta recitación. En todo lo cual, pronto lo van imitando sus huéspedes. Porque es de melancólicos o de necios el rehusarse a las alegrías cuando de estar alegre se trata. Y ya Aristófanes se burlaba de aquellos muchachos que, en las fiestas, consentían a lo sumo en declamar alambicadamente unas cuantas líneas de Eurípides, el último grito de la moda en aquellos tiempos.

541.—A veces, a solas, sonríe recordando su juventud. Era aquel club de los Decadistas, que se reunían siempre a solazarse el décimo día del mes. De todo había entre ellos, pues la dulce edad no es exigente: El petulante que consagró como exvoto un dedo de bronce cuando sanó del mordisco que le dió Filina en el meñique; el vanidoso que, cuando salía a caballo en las procesiones, paseaba después todo el día por el ágora sin querer quitarse las espuelas; el otro buscón que empezó llamándose Sosías, nombre servil, se hizo decir Sosístrato cuando consiguió entrar en el ejército, y ahora, que era personaje público, no se apeaba de Sosidemos: gente innoble por inclinación que, sin llegar a ser aviesa, sólo gusta de rodearse de bribones y de malas causas. Había un corega vencedor, de quien acostumbraba burlarse toda aquella alegre partida: era tan pobre que, a su triunfo, sólo pudo dedicar en el altar de Dionysos una modesta tablilla con su nombre. Y al fin acabaron pagándole entre todos una inscripción en mármol, con bajo relieve y estatuilla, que era otra manera de extravío. ¿Y las serenatas amorosas, que por nada se perdonaban al que le caían en turno, aunque su amante

estuviera metida en cama con la fiebre maligna? ¿Y los caballos de la cuadra paterna, sus compañeros de armas y de correrías campestres? …

542.—Cierta vez que estaba de vena, hasta se le antojó escribir unos versos en recuerdo de sus caballos. Abrió su Aristófanes por aquel pasaje que dice: "Lo que sabemos de nuestros caballos nos mueve a elogiarlos. Dignos son de la gloría, que en numerosas ocasiones resistieron junto con nosotros ataques y combates". Recordó su Homero en aquel lugar sobre los caballos de Aquiles: el Xanthos, el Balios y el Podarga, que hoy traduciríamos más o menos: el Zaino, el Tordillo y el Veloz. Y, tras de pensarlo unos instantes, comenzó así:

Sámfora, Copatías, Copaforo,
mis tres caballos griegos
ágiles en la guerra y en los juegos,
y el relincho sonoro
que saludaba el pasto de los medos…

Pero se detuvo, indeciso, y nunca pudo continuar, porque decidida-mente no se daba bien con las Musas.

543.—Y desde el fondo de los siglos, sobre aquella Atenas venida a menos, resuena majestuosamente la oración de Pericles:

"Dignos de honores los remotos abuelos, y más todavía nuestros padres que, con el esfuerzo de sus brazos, nos han transmitido la herencia acrecentada. Pero es a nosotros sobre todo, a los adultos de hoy en día, a quienes debe nuestro imperio los mayores ensanches de su grandeza, y nuestra república el bastarse sola así en la guerra como en la paz.—Nuestra Constitución nada tiene que envidiar de pueblos vecinos; y más que imitarlos, les sirve de modelo.—Contamos, para reposar nuestras fatigas, con numerosos

esparcimientos, juegos y festejos anuales. Nuestra ciudad está abierta a todos; no hay ley que repudie al extranjero, o lo prive de compartir nuestras instituciones y nuestras alegrías, de que hasta los mismos adversarios pueden, si desean, aprovecharse.—Amamos la belleza sin costo, la filosofía sin molicie. Sabemos juzgar de las cosas y también concebirlas.—No creemos que el discurso dañe a la acción. Pensamos, al contrario, que lo peor es ignorar las palabras antes de ejecutar los actos. Mezclamos, en las empresas, la audacia y el juicio; al revés de aquéllos cuya audacia es hija de la mera ignorancia, y cuyo juicio sólo sirve para maniatarlos.—Nuestra república es la escuela de Grecia.—Nuestros héroes tienen por tumba el universo".

Notas al pie

* Esta proposición recuerda un pasaje de la *Retórica* de Aristóteles. Aristóte los nunca quiso definir el amor (§ 449). En dos fragmentos conservados por Estobeo, Teofrasto nos da estos dos epítetos definitorios, que no llegan a definiciones: "Es el exceso de un ardor irreflexivo, tan rápido en la invasión como lento en la retirada". "Es la pasión de un alma ociosa". Plutarco, Cicerón y Séneca citan esta sentencia de Teofrasto: "Cuando ha nacido la amistad, tengamos confianza; antes de que nazca, seamos cautos",

* Nada cuesta recordar que hay instantes de melancolía en Homero, cuando dice —casi—que las generaciones pasan "como verduras de las eras", o "como las hojas del bosque" según más tarde dirá Simónides. Mimnermo habla de la vejez con melancolía. El mismo curso de las estaciones despertaba en la mente griega un sentimiento melancólico. Sobre la vejez, Sófocles, *Edipo en Colona* (§ 185).

XI.—CONCLUSION

544. —En el capítulo primero hemos anticipado un resumen de las limitaciones y conquistas de la crítica griega, desde un punto de vista histórico. De las tres funciones literarias fundamentales, lírica, épica y drama, hemos visto cómo la crítica de la Edad Ateniense soslayó la primera, cómo tendió a refundir la segunda en la tercera, y cómo todavía en ésta prefirió—hasta donde alcanzan nuestros testimonios actuales—enfocar la fase grave, la tragedia, usando sólo de la comedia como de una ilustración al margen. Ello se aprecia singularmente en Aristóteles, que recoge la cosecha de aquella Edad. La lírica, de temprana evolución, queda en penumbra. La épica, ya casi agotada, parece que se reincorpora en la tragedia. La tragedia, a su vez, viene a ser la forma eminente de la literatura, y lo que en particular se dijo de la tragedia, se dijo en general de toda la literatura. En cuanto a la historia y a la oratoria, sentimos que son cuerpos extraños arrastrados en el proceso, aun cuando de paso hayan dado bases para la valoración de la prosa.

545. —El lento examen a que nos hemos entregado nos permite intentar ahora alguna conclusión de concepto, conforme a nuestra visión contemporánea; ya no histórica, sino anacrónica, como tiene que serlo toda cuenta que se saca en limpio. La investigación que acabamos de hacer se reduce a preguntarnos cuáles son los criterios que la Edad Ateniense

aplicó a la estimación de la literatura. Varios eran los criterios posibles: el religioso, el ético y el político reducibles a uno, el formal o preceptivo, el estético.

546. —Ahora bien, a lo largo de nuestro viaje no ha podido menos de impresionarnos la escasez con que se demuestra el criterio puramente estético. Cierto, Platón edifica una estética general, pero ya hemos visto las consecuencias fatales que ella tuvo para establecer el lugar de la poesía. Esto, sin contar con que tal estética se mantiene en la zona de la filosofía y no baja hasta la verdadera crítica literaria. Aristófanes percibe y revela el sentido de la crítica independiente, caso de verdadera anomalía que no tuvo descendencia de pronto. Pero todavía entremezcla constantemente su estimación con criterios no estéticos, como si lo obligara a ello el hábito mental de su tiempo, y en parte también por la necesidad de satisfacer a su público, que no era una academia de letras. A veces llegamos a sentir que el puro valor de la belleza se descontaba como un supuesto tácito. Y otra vez citamos el grito irritado de Saintsbury: "¿Acaso la Antigüedad toda se ha pasado la consigna de desconocer en la literatura el placer estético?" (§ 492). Esta conclusión sobre el criterio extraestético de la crítica en la Edad Ateniense parece una verdadera blasfemia, si se considera que la Edad Ateniense nos ha legado las obras más hermosas de la literatura universal. Pero una cosa fué la creación y otra la crítica.

547. —¿Admitiremos, pues, que la creación literaria puede dispensarse de la crítica expresa, y mantenerse en aquel estado de inconsciencia que Sócrates denunció en los poetas, lo que a todas luces repugna a nuestro actual sentimiento? ¿'O admitiremos que hay épocas en que la belleza se produce por inercia vital, épocas de tal suerte bañadas por la luz de la belleza, que la belleza es una atmósfera apenas solicitada por el artista, y que la belleza se da como un subproducto de otros

efectos conscientemente buscados? El solo planteo del problema tiene algo de temeroso y temerario, y aun puede desacreditar al que lo propone. Y más en el caso de un contemporáneo, que difícilmente se conforma, en este extremo, con las meras explicaciones místicas: El tonto de Tínico, decía Pla-ton, es capaz, bajo el imperio del dios, de escribir el más bello de los peanes sin saber lo que hace. El problema es doble: uno es el crítico que lleva adentro el poeta; otro es el crítico exterior. Habría que emprender un hondo examen sobre la función de uno y otro en el misterio genético del poema.

548. —Queda otra salida: el aceptar que el reconocimiento del valor estético como valor autonómico es relativamente moderno, y que su mismo arraigo en todos los intrincados suelos del alma ha determinado el que sólo se logre aislarlo en época tardía. Aun así, se mantiene todavía el enigma: ¿Puede, pues, alcanzarse la obra de suma belleza sin una percepción teóricamente autonómica de la belleza? Porque si algo ha venido a desatar el impulso del estetismo es precisamente el arrobamiento con que los renacentistas contemplaban el espectáculo de la antigua Grecia, como fenómeno estético por excelencia. Y esto, lo mismo puede afirmarse para la literatura que para las artes plásticas, concediendo que la música no entre en esta cuenta. Así, pues, no es la "sonrisa de Grecia", no es el "milagro griego", sino que es el "enigma griego" lo que se ofrece a nuestras reflexiones y a nuestro asombro.

549. —Nada hay que añadir sobre el criterio formal o preceptivo, que vimos nacer entre los retóricos y sofistas, madurar en Aristóteles, y derivar desde aquella cima en mil torrentes que todavía riegan y hasta inundan por mil regiones el territorio de la crítica. Verdad es que tales torrentes acarrean algunas especies estéticas, pero no en pureza. Porque las aguas son turbias, y constantemente disuelven la noción

de belleza en otras nociones, ya de utilidad, ya de economía, ya de respeto a los hábitos arbitrariamente erigidos en dogmas.

550. —En cuanto al criterio éticopolítico (secundariamente educativo), creemos haber insistido lo suficiente en la preocupación dominante por construir y robustecer la Polis. Tal preocupación aparece con los albores mismos del pensamiento filosófico. En nombre de ella, Platón desterraba la poesía o le echaba frenos de hierro. Y cuando Aristófanes se cansa de oír a las sombras de Esquilo y de Eurípides arrojarse y devolverse sus argumentos literarios, hace que Dionysos las someta, como a una prueba sin apelación, a la pregunta sobre cuál es la mejor conducta del político y cuáles los medios para asegurar la felicidad de Atenas. Más tarde, al rodar al suelo la ambición y la esperanza de Atenas, con ellas parecen derrumbarse también los altos estímulos de la crítica literaria, que se empequeñece a ojos vistas en la hora del desencanto.

551. —En cuanto al criterio religioso, que en cierto modo se relaciona con el criterio éticopolítico, nos lleva a reflexionar sobre el punto de imantación hacia el cual se mueven las artes atenienses, por mucho tiempo consideradas exclusivamente como efectos del estetismo puro. Es indiscutible que la imantación religiosa orienta la poesía helénica. Para reconocerlo así, hay que remover dos obstáculos: Homero y Aristóteles. El primero es un caso de refracción *i* el segundo, un caso de abandono. Esta observación de alcance limitado no merma en manera alguna, ya se entiende, ni la calidad poética del uno ni la calidad filosófica del otro. Hablemos de Homero: para el caso, nos da lo mismo un Homero que varios Homeros o varias generaciones de Homeros.

552. —Se ha repetido hasta la saciedad que toda la Grecia

está representada en Homero. Sin embargo, conocemos ya las objeciones de la filosofía contra la figura religiosa, o irreligiosa, del universo homérico. Y sabemos ya que Platón no acepta a Homero, desde su punto de vista político, para maestro ejemplar de Grecia. Homero, con su enorme bulto, obstruye el paisaje. No es, como se afirmaba en otro tiempo, un primitivo, un hijo inocente de la tierra. Es un bardo cortesano que canta para los príncipes aqueos, invasores nórdicos, y que fragua, con las supersticiones antropomórficas de éstos, aquella "composición poética" que es el Olimpo. El bardo ha sido entregado al conquistador como rehén, que eso y no otra cosa quiere decir el nombre "Homero". La invasión aquea, origen de la llamada Edad Media Helénica o Edad Heroica, significa una perturbación. En buen hora reconocemos que tal perturbación haya sido provechosa, por cuanto impide que la civilización egea se momifique en los sueños orientales. Pero reconocemos, con Burnet, que el creador de la nueva Grecia no es el rubio nórdico de las invasiones, sino el mediterráneo moreno que vivía ya en su propia casa. Este, en las regiones jónicas donde persistían los elementos de la vetusta civilización egea, continúa la obra de sus mayores y funda para el mundo moderno las bases del arte y de la ciencia. Hesíodo, que representa aquella profunda continuidad vernácula llamada *grosso modo* el orfismo, ha visto ya que la Edad Media Helénica es una ruptura en el desenvolvimiento normal de su pueblo. El canta para su pueblo y no para príncipes extraños. En Homero se nota la vacilación o el cambio de voz, según que hable de las divinidades autóctonas que lo subyugan, o de las imágenes olímpicas que no le infunden recogimiento místico. En Hesíodo se nota la autenticidad del sentido religioso. Su Teodicea sólo padece por el empeño artístico de reducirla a sistema, cuando realmente nace de un fondo

popular informe y difuso.

553. —Por eso también, con el ejemplo de la lo esquiliana, hacíamos ver que la tragedia no es de directa inspiración homérica, sino que viene de más hondo y más lejos. El que la tragedia repita algunas veces las fábulas y los nombres de Homero no debe confundirnos. La interpretación, la inspiración es otra. Por eso decíamos que las fábulas olímpicas de Homero, el "revolcadero de dioses" en la palabra del clásico español, nunca hubieran dado tragedias, sino óperas bufas. La reacción contra Eurípides, tan largamente sostenida por la comedia y por la opinión popular, y representada en Aristófanes, significa el disgusto del sentimiento religioso arcaico y profundo contra una figuración demasiado humana y profana de las creencias, convertidas ya en adulterios privados.

554. —Y esto nos conduce al segundo obstáculo: a Aristóteles y su olvido del sentimiento religioso, de los orígenes místicos del drama. El punto ha sido tocado varias veces en el curso de nuestro estudio. Adviértase que, para los días de Aristóteles, el drama se ha vuelto laico. Adviértase que Aristóteles trabaja sobre residuos, como un arqueólogo que hubiera perdido la intuición del fenómeno, y lo redujera a consideraciones externas y formales. De aquí, como hemos dicho, que no reconozca en los grandes trágicos aquella función que ejercieron para el sentimiento místico de su pueblo, comparable en cierto modo a la que ejercieron los profetas entre los hebreos. Recuérdese, a este respecto, el nacimiento del teatro occidental en el coro y en la nave del templo, y su paulatina expulsión hacia la feria y la plaza, a medida que, de su carácter litúrgico, pasa a ser semilitúrgico y, al cabo, completamente profano.

555. —La crítica ateniense tampoco quiso detenerse a

estimar la representación del amor en la poesía, como si escondiera el rostro ante los grandes misterios. El valor romántico del amor sólo es admitido en la poesía que sucede a la edad clásica. Eurípides pasa por la vida como un rebelde solitario. El valor estético de la poesía, siempre sentido y absorbido, sólo tardíamente será objeto de declaraciones expresas. El pueblo que dotó a la humanidad de las obras poéticas más excelsas, apenas sentía la necesidad de aplicarles, para valorarlas, la piedra de toque del criterio estético. A la hora de juzgar, se entregó al criterio de la religión, de la moral, de la política, aun del formalismo preceptivo. La belleza se le había dado a manos llenas. En el despilfarro de su opulencia, derramaba el oro sin pesarlo.

México, 3 de febrero de 1941

INDICE GENERAL

Cubierta
Portadilla
Portada

Noticia

I. Los orígenes o la crítica indefinida

1. Logos, crítica y sus conceptos
2. Etapas
3. Bases de la crítica naciente
4. Gérmenes de la crítica: recitación, escuela, recopilación y certamen
5. Limitaciones y conquistas de la crítica griega
6. Confinamiento de la crítica griega
7. La crítica, negligente con la lírica

II. La era presocrática o la exploración hacia la crítica

1. El cuadro, la era, la tradición
2. Físicos y sofistas: semánticos y estilísticos
3. Los físicos: exégesis racionalista y exégesis alegórica

4. Sentido del debate mitológico
5. La acusación racionalista y la defensa alegórica
6. Los sofistas: retóricos y gramáticos. Los retóricos
7. Los gramáticos
8. La historia literaria
9. Evocación de los presocráticos

III. La era presocrática: los historiadores

1. La historia ante la poesía
2. Instrumento de la historia
3. Contenido de la historia
4. La función y el método de la historia
5. La crítica literaria en la historia

IV. Sócrates o el descubrimiento de la crítica

1. La reconstrucción de Sócrates
2. Sócrates y los sofistas
3. Sócrates y su misión
4. Sócrates y el alma
5. Sócrates y la crítica

V. El teatro o la captación de la crítica

1. La crítica secreta
2. La tragedia y la crítica
3. La comedia y la crítica
4. Los vestigios

VI. Aristófanes o la polémica del teatro

1. Evocación de Aristófanes
2. La interpretación de Aristófanes para sus

contemporáneos
3. La interpretación de Aristófanes para un moderno
4. La crítica en Aristófanes
5. Aristófanes contra Eurípides

VII. Platón o el poeta contra la poesía

1. Postura general de Platón
2. La Academia
3. La crítica en Platón
4. Análisis de los Diálogos
5. Resumen de su poética

VIII. Isócrates o de la prosa

1. La estatua de la prosa y la teoría panhelénica
2. La influencia de Isócrates
3. El logógrafo y el maestro
4. La filosofía como cultura liberal
5. Isócrates y Platón
6. Orador por escrito
7. Isócrates ante la poesía

IX. Aristóteles o de la fenomenología literaria

1. Aristóteles frente a Platón
2. Método y sistema
3. Materia y principios de la crítica aristotélica
4. La "Retórica"
5. La "Poética" en general
6. a) Filosofía del arte y de la poesía
7. b) Origen de la poesía y relación entre sus géneros
8. c) Estructura de la tragedia

9. d) Función de la tragedia y “catharsis”
10. e) Lengua, estilo y composición; interpretación
11. f) La poesía y la historia
12. Palinodia

X. Teofrasto o de la anatomía moral

1. La descendencia de Aristóteles
2. El señor rector y su obra
3. El caso de los “Caracteres”
4. Epoca y costumbres
5. Filosofía de la conducta
6. Teofrasto y Menandro
7. Un ateniense cualquiera

XI. Conclusión

Indice General

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47

48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80

81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113

114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146

147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179

180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212

213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245

246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278

279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311

312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344

345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377

378
379
380
381
382
383
384
385
386

Este libro se acabó de imprimir el día 24 de octubre de 1941, en los talleres de *Artes Gráficas Comerciales*, S. C. L., al cuidado de *Daniel Cosío Villegas y Francisco Giner de los Ríos*.

ÍNDICE

Portadilla 2
Portada 4
Noticia 5
I. LOS ORÍGENES O LA CRÍTICA INDEFINIDA 6
1. Logos, crítica y sus conceptos 6
2. Etapas 12
3. Bases de la crítica naciente 14
4. Gérmenes de la crítica: recitación, escuela, recopilación y certamen 20
5. Limitaciones y conquistas de la crítica griega 23
6. Confinamiento de la crítica griega 25
7. La crítica, negligente con la lírica 29
II. LA ERA PRESOCRÁTICA O LA EXPLORACIÓN HACIA LA CRÍTICA 36
1. El cuadro, la era, la tradición 36
2. Físicos y sofistas: semánticos y estilísticos 40
3. Los físicos: exégesis racionalista y exégesis alegórica 41
4. Sentido del debate mitológico 43
5. La acusación racionalista y la defensa alegórica 48
6. Los sofistas: retóricos y gramáticos. Los retóricos 53
7. Los gramáticos 65
8. La historia literaria 69
9. Evocación de los presocráticos 70

III. LA ERA PRESOCRÁTICA: LOS HISTORIADORES 74
1. La historia ante la poesía 74
2. Instrumento de la historia 75
3. Contenido de la historia 78
4. La función y el método de la historia 80
5. La crítica literaria en la historia 85
IV. SÓCRATES O EL DESCUBRIMIENTO DE LA CRÍTICA 88
1. La reconstrucción de Sócrates 88
2. Sócrates y los sofistas 92
3. Sócrates y su misión 95
4. Sócrates y el alma 98
5. Sócrates y la crítica 105
V. EL TEATRO O LA CAPTACIÓN DE LA CRÍTICA 113
1. La crítica secreta 113
2. La tragedia y la crítica 116
3. La comedia y la crítica 120
4. Los vestigios 121
VI. ARISTÓFANES O LA POLÉMICA DEL TEATRO 132
1. Evocación de Aristófanes 132
2. La interpretación de Aristófanes para sus contemporáneos 134
3. La interpretación de Aristófanes para un moderno 139
4. La crítica en Aristófanes 150

5. Aristófanes contra Eurípides 157
VII. PLATÓN O EL POETA CONTRA LA POESÍA 165
1. Postura general de Platón 165
2. La Academia 168
3. La crítica en Platón 171
4. Análisis de los Diálogos 174
5. Resumen de su poética 192
VIII. ISÓCRATES O DE LA PROSA 199
1. La estatua de la prosa y la teoría panhelénica 199
2. La influencia de Isócrates 203
3. El logógrafo y el maestro 204
4. La filosofía como cultura liberal 208
5. Isócrates y Platón 210
6. Orador por escrito 211
7. Isócrates ante la poesía 214
IX. ARISTÓTELES O DE LA FENOMENOLOGÍA LITERARIA 218
1. Aristóteles frente a Platón 218
2. Método y sistema 222
3. Materia y principios de la crítica aristotélica 228
4. La "Retórica" 236
5. La "Poética" en general 269
6. a) Filosofía del arte y de la poesía 273
7. b) Origen de la poesía y relación entre sus géneros 282
8. c) Estructura de la tragedia 291
9. d) Función de la tragedia y "catharsis" 314

10. e) Lengua, estilo y composición; interpretación 328
11. f) La poesía y la historia 336

12. Palinodia 341

X. TEOFRASTO O DE LA ANATOMÍA MORAL 347

1. La descendencia de Aristóteles 347
2. El señor rector y su obra 351
3. El caso de los "Caracteres" 355
4. Epoca y costumbres 360
5. Filosofía de la conducta 362
6. Teofrasto y Menandro 365
7. Un ateniense cualquiera 368

XI. CONCLUSIÓN 381

Indice General 388